HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

8187 I
66

Goethes

Sämtliche Werke

Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden

In Verbindung mit Konrad Burdach, Wilhelm Creizenach, Alfred Dove, Ludwig Geiger, Max Herrmann, Otto Heuer, Albert Köster, Richard M. Meyer, Max Morris, Franz Muncker, Wolfgang von Oettingen, Otto Pniower, August Sauer, Erich Schmidt, Hermann Schreyer und Oskar Walzel

herausgegeben von Eduard von der Hellen

Stuttgart und Berlin
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

LG
G599He

Goethes

Sämtliche Werke

Jubiläums-Ausgabe

Fünfunddreißigster Band

Schriften zur Kunst

Mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen

Dritter Teil

11821 8
13 9 11

Stuttgart und Berlin
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Schriften zur Kunst

Dritter Teil

Ruysdael als Dichter

(1813)

Jakob Ruysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der Königlich Sächsischen Sammlung zu statten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewundrungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgeratene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

I.

Das erste Bild stellt die successiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Tal überschaut, steht ein alter Turm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten. An dem Fuße des Felsen eine ansehnliche Wohnung behaglicher Gutsbesitzer. Die uralten hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer friedlich-vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde, am Abhange eines Berges, ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wöhnlichkeit dieses Tales hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das bewundernswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hieher fließenden Zinsen und Gefälle

noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus, wie sonst, ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben, als die Werke der Menschen: denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehrern Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten, zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz.

Auch reich an Fischen sind noch bis auf den heutigen Tag diese Fluten, so wie zu jener Zeit, als man bei Fastentafeln notwendig ihrer bedurfte: denn Fischer waten diesen unschuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und suchen sich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrundes mit jungen Büschen umlaubt scheinen, so mag man daraus schließen, daß starke Wälder hier abgetrieben und diese sanften Höhen dem Stockausschlag und dem kleinern Gesträuch überlassen worden.

Aber diesseits des Wassers hat sich, zunächst an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie, eine merkwürdige

Baumgruppe angesiedelt. Schon steht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entästet, mit geborstener Rinde. Damit sie uns aber durch ihren herrlich dargestellten Schaft nicht betrübe, sondern erfreue, so sind ihr andere, noch vollebendige Bäume zugesellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichtum ihrer Äste und Zweige zu Hilfe kommen. Diesen üppigen Wuchs begünstigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiter hin sich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerscheine glänzt, sodann über den sanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Herden und Fischer zurückgleitet und das ganze Bild belebt, sitzt nah am Wasser im Vordergrund, uns den Rücken kehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze, so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durch einander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen ist dies Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdies nach allen Erfordernissen der Kunst angelegt und ausgeführt findet, so wird es uns immer anziehen, es wird seinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein

Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer! Die Grabmale sogar deuten, in ihrem zerstörten Zustande, auf ein Mehr-als-Vergangenes, sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magre Ruinen eines ehemals ungeheuern in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Teil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildnis ein, von dessen ehemaliger frommen Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende, wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen teils an Särge erinnernd, teils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels, und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen. Als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete schon beschädigte Grabestafeln,

einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranflutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämtlichen Gemälde, so oft kopiert, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

Altdeutsche Gemälde

Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.

(1815)

Es befindet sich wohl keine Kirche in der Christenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder sonstige Denkmale nicht neuern Bedürfnissen oder verändertem Kunstgeschmack einmal weichen müssen. Glücklich, wenn sie nicht völlig zerstört, sondern, wenngleich ohne sorgfältigen Bedacht, jedoch durch günstiges Geschick einigermaßen erhalten werden.

Dieses letztere ist der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche sonst die Zierden der Leipziger Kirchen gewesen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieser Gebäude gestellt worden. Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln. Die Ent-

deckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Herrn Quandt schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünstigung der hohen Behörden, dem Beistande des Herrn Doktor Stieglitz und tätiger Mitwirkung der Herren Hillig und Lehmann hat derselbe mehrere kostbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft, durch Reinigung und Restauration sie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um so schneller ins Publikum, als bei bevorstehender Jubilate-Messe gewiß jeder Kunstfreund und Kenner sich nach diesen Tafeln erkundigen und durch Teilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

Vorläufig können wir folgendes mitteilen.

Sechs Gemälde auf Goldgrund.

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht.

1. Ein Ecce Homo, mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä, viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott Vater, die Leiche des Sohns im Schoße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene. Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus. Hände und Füße nicht zum besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

Bilder des ältern Cranach.

1. Die Verklärung. Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist ein Moment, ein Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranachs Leben.

2. Die Samariterin. Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welche, ohne Beschauung, das Leben genußreich auf sich einwirken ließ und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum erstenmal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung. Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilands, auf der andern in unerschütterlich roher Kraft die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor, so wie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende. Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Komposition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung, daher nur so viel zur Einleitung: unten liegt der Sterbende, dem die letzte Ölung erteilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin; die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Über dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit, mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher be-

findet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn Schmidburg, der nach der Inschrift im Jahr 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild sein, worauf Cranachs Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranach.

1. Allegorisches Bild. Auf die Erlösung deutend. — Es hat dasselbe im Allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Ähnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner.

Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der auferstandne Heiland und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende besser als gewöhnlich gezeichnet, und das Kolorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen.

Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vorgrund steht der Heiland zum dritten-

mal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den kristallnen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtenteils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehn befreit hervor und preisen den Herrn und Retter. Dieser Christus ist jenem auf dem Bilde in Weimar sehr ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung gezeichnet. Den untern Teil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamm des Kreuzes ist Cranachs Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen scheint, da Cranach 1553 gestorben, dieses Bild so wie das folgende seien von seinem Sohne gemalt.

2. Die Auferstehung mit der Jahrzahl 1559. Es wäre wert, zu untersuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranach sich von denen seines Vaters unterscheiden. Es scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemalt als die andern. Es ist darin eine Untermalung unter den Lasuren zu bemerken; dahingegen die ältern Bilder mehr in Öl lasierte Zeichnungen zu nennen sind. Und so wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß diese letzten Gemälde sich von Cranach dem Sohn, jene erstern hingegen von Cranach dem Vater herschrieben.

Zu Boisserées Aufsatz über Herstellung des Straßburger Münsters

(1816)

Auf diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, tätiger junger Freunde,

welche Anstalten und Vorkehrungen sich nötig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Überladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugtuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numeriert, am Schlusse wird erst das Verzeichnis folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig getan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird, nach abgelegten Vorurteilen, Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerter sein, daß das große Werk der Herren Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon

in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, gibt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Kranen tätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Faksimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Teil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurteilen können; und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Anforderung an den modernen Bildhauer

(1817)

In der neusten Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wohl der bildende Künstler, besonders der

plastische, dem Überwinder zu Ehren, ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur allenfalls im Fronton, im Fries, oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig getan? Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen tierischen oder mit tierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinauf schauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; eben derselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Centauren in Händel geraten. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin und wider schwanken, Überwinder und Überwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder tot erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener. Wenn jene, als echte Berg- und Hügelwesen, halb reh-, halb bocksartig dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wohl nichts

Geistreicheres gedacht, nichts Anmutigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dacier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen untergeordnet, der spätere Polidor aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegen einander kämpfen lassen. Hannibal Carracci, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten, mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind. Ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvorteile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt bloß als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemütliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehn.

Aus allem diesen erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegen einander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Teilnahme an beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick; der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahometaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit

gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu töten.

Christen gegen Christen, besonders der neusten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Szenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohl uniformierte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halb nackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergang des Tippo Sahib kann nur diejenigen ergötzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze teilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engelländer willkommen, der die Wolle verteuert, und aus eben dem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostümierte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer — damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind — nach eignem Recht und Vorteil

seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Teile werden völlig gleich: es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynices müßte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vorteile, sie besitzen aus ihrem Altertume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannigfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand: jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere

(1817)

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti gibt zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologen. Was gebildet werden soll, muß ein Äußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vorteile verloren. In genanntem

Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge, dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Beratschlagen der Tiere über künftige Regierungsform: ob monarchisch oder republikanisch? Macht eine gute Tiergruppe, wer könnte aber dabei erraten, daß sie beratschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild; nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich, man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

IV. Das Tatzenlecken; wird spöttisch dadurch der Handkuß vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen seinen Verdiensten, nicht sowohl poetisch ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Tiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als Tiere maskiert. Das Tatzenlecken kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote sei verletzt, das Lecken eine Kur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermöchte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder würden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponiert und wohl beleuchtet sind, von bekannter geschickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständnis eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, läßt sich wohl erwarten.

Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert gibt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Amman und Aldert van Everdingen in den Bildern zu Reineke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Kassler Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und bestrafen.

Vorstehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

Die Tierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüt, den sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse derbe Sinnlichkeit vorspiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Tierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vorteilen: dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Tier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden, darüber gibt uns eine einsichtige Literargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mitteilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden getan und richtet sie mehr oder weniger zu Grunde. Die Tierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück.

Jost Amman, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Übersetzung des Reineke Fuchs kleine, allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vorteil verschafft, von der naivsten Tierbewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Aldert van Everdingen zog, als vortrefflicher Landschaftsmaler, die Tierfabel in den Naturkreis herüber und wußte, ohne eigentlich Tiermaler zu sein, vierfüßige Tiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heranzubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und eben derselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit; seine Tiere, nach ihren Zuständen, passen vortrefflich zur Landschaft und komponieren mit ihr aufs anmutigste. Sie

gelten eben so gut für verständige Wesen als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingens landschaftliche Kompositionen, ihre Staffage mit inbegriffen, zu Licht- und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung, in guten Abdrücken, ist jedem Liebhaber wert. Im Notfall kann man sich aus der Gottschedischen Quartausgabe, wozu man die schon geschwächten Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Tierfabel zum Gegenstand ihrer Bemühungen erkoren, hat wohl keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren Abteilungen, so sich ehemals in der Galerie zu Kassel befunden. Die Tiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurteilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Gehilfen, Hunden und Pferd, wird ein schlimmes Los zu teil. Hier ist alles ironisch, und das Werk scheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich: als gemaltes Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von Seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnötigt. Hingegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pissenden Kuh nicht ausgenommen, dem Beschauer größeres Vergnügen gewähren, sich seinem Gedächtnis so lebhaft und ergötzend einprägen.

Gibt Potters Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Tierfabeln, wofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte

hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Ridinger eigenhändig radiert hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wohl nicht abzusprechen, allein sie sind so trocken ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten erraten werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Würze, sie sprechen weder das Gemüt an, noch gewähren sie dem Geist einige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radierten Blätter des Benedetto Castiglione immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzubreiten, halbgeformten, unerfreulichen Tiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Teile, so wie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannigfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstzwecke bewirkt werden sollen.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit

(Auf Anfrage. 1817)

Über die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wohl aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber

einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die früheren Griechen Gold- und Silberkügelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Amboß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Kügelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern viereckten zackigten Hilfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex, und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Kügelchen in die Stempelschale gelegt und der obere Stempel draufgeschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs: Gebilde der Unfähigkeit, wie sie auch häufig auf silbernen dacischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind.

Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hiedurch scheint mir die Zahl des Wertes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt und also da, wo die

Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur, jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegerisches Volk hindeuten.

Über den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß: das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald diesseits bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand

(1817)

Der Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor allem aber mit

Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonard da Vincis Verlassenschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Kopie das berühmte Bild Leonards da Vinci, das Abendmahl des Herrn, wieder herzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon gibt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurteilen, ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt: denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genötigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studieren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wohl auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu erraten, da er denn zuletzt, durch Urteil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro Königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Wert sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonards.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer namens Piero, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre tat, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Tätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt, ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammen gedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes, noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wonach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm, bei angeborner Kunstfertigkeit, die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter, als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.

Dessen öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis über Florenz heranzog, trieben Leonarden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francesco Sforza dessen Nachfolger Ludwig, mit dem Zunamen il Moro, seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Tätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste, als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genötigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen

über die Alpen, es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen; und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übrig geblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht eben so wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari, deren Karton er zu Florenz, mit Michel Angelo wetteifernd, ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schoß auf Schoß, kunstreich zusammen gruppiert sind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen: denn hier tut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber, im Grunde des Saals, stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzuhohen Türen den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es

muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi, als zwei Gegenbilder, auf einander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen; Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein! sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung tun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Notwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schoß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler,

der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: „Was kümmert's mich! — Komm her! — Dies ist ein Schelm — nimm dich in Acht vor ihm! — Er soll nicht lange leben! — Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!" Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung macht, als wollte er sagen: Was soll das heißen? — Was soll das werden? Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei? Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat. Jakobus der Ältere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheuere, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet

sie aufs lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich unter einander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das unschätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn: er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet! — Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur: er, der älteste von allen, ist reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere neben und hinter Bar-

tholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, so wie Petrus auf die Schulter Johannis; aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher, als eine der bedeutendsten Figuren, mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

Technisches Verfahren.

Indem uns nun noch manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrig bleibt, wenden wir uns zu einem andern Teil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübnis erwarten können; es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neusten Untersuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Ölfarbe gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vorteil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonard höchst willkommen sein, der, mit dem glücklichsten Blick die Natur anzuschauen geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Äußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie, nach tausendfältigen Versuchen, die Organe aus und an einander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Rätsel

aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Äußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur, den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an die Stelle der Natur selbst setzen, ja in Absicht auf Erscheinung sie überbieten. Hier war nun vor allem die höchste Ausführlichkeit nötig, und wie sollte diese anders als nach und nach zu leisten sein? Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen Neuezug anbringen und aufsetzen könne. Diese Vorteile und noch so viele andere bietet die Ölmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonard ein Gemisch von Mastix, Pech und andern Anteilen mit warmen Eisen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowohl einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Überzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Thonerden. Aber eben diese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben: denn wenn auch dieser letzte zarte Öltünch im Anfange, als die daraufgetragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Teil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Öl mit der Zeit austrocknete, gleichfalls seine Kraft und fing an, zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und

der Lage desselben weissagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille, nötigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn schlecht und wie zur Frone gebaut ward. Man sieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechselnd, ungleiche, angegriffene Ziegeln, Materialien von alten abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgesetzten Stellen verfuhr, so läßt sich fürchten, daß die innern Mauern, welche übertüncht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals einsogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten; und wie traurig, daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam wählen und verfeinern, seine Firnisse nicht genug klären konnte, durch Umstände genötigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Hauptpunkt, worauf alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherzigen.

Wäre aber doch, trotz allem diesen, das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Übel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das übrige, so daß im Jahr 1800, bei anhaltendem Regen, das Wasser darin über drei Palmen stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsetzliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das möglichste zur Austrocknung getan, so blieb leider noch

genug eingesogene Feuchtigkeit zurück; und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonard noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt, und wie kann man bedrängten Geistlichen zumuten, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisezimmers Sorge tragen sollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere, bei den schon angeführten inneren Mängeln besonders der Mauer, des Tünchgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verdorben; ein anderer sieht nur darin einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätern Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren: die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

Zunehmendes Verderbnis.

Allein nicht nur der Zeitverlauf, in Verbindung mit gedachten Umständen, nein die Besitzer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein

größtes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Türe schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten; sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so teure Gemach.

Eine Türe, weit größer als nötig, ward in die Mitte gebrochen, und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Türe in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin ward das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Türe von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs neue, unternommen wurde sie später: denn welcher echte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahr 1726 meldet sich Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüssig begabt; dieser, marktschreierisch, rühmte sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe betört er die kenntnislosen Mönche; seiner Willkür wird solch ein Schatz ver-

dungen, den er sogleich mit Bretterverschlägen verheimlicht und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimnis, das er ihnen, um sie völlig zu betören, in einem gemeinen Firnis mitteilte; damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Übernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt; aber gewiß ward es noch einigemal teilweise aufgefrischt, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, inwiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Künstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonard die seinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmännischen Priors, ward einem gewissen Mazza das Geschäft übertragen; dieser pfuschte meisterhaft: die wenigen alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren seinem freien Pinsel ein Anstoß; er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzusudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gönner und Klienten. Lebhafte, wunderliche Geister schürten zu, und die Gärung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des

Heilands zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellottis Arbeit zuzudecken und mit ihm um den Namen eines Herostrats zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza sogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe insofern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurteilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des echten Originals übrig geblieben.

Seit jener Zeit ist, nach mancher Beratschlagung, nichts geschehen, und was hätte man denn an einem dreihundertjährigen Leichnam noch einbalsamieren sollen? 1796 überstieg das französische Heer siegreich die Alpen, der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Leonards an den Ort gezogen, der uns nun so lange festhält. Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Türe einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufputz des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal

bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen gemißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeit lang diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Speisenden erbaute.

Im Jahr 1800 trat die große Überschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Bossis Veranlassung, der sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Türe eingesetzt, und der Verwaltungsrat versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vizekönig von Italien, dieser Ort solle wieder hergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man setzte Fenster ein und einen Teil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas tun lasse. Man verlegte die Türe an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genaueren Beobachter, nach Beschaffenheit der Atmosphäre, mehr oder weniger getrübt erscheint. Möge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur, zum traurigen aber frommen Andenken, künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

Kopien überhaupt.

Ehe wir nun an die Nachbildungen unseres Gemäldes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopien überhaupt einige Erwähnung tun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister schauend, an eigner Kraft, nach der Natur oder aus der Idee

Ähnliches hervorzubringen, verzweifelten, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfing, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein.

Nun begünstigten das neue Verfahren sowohl Eigentümer als Künstler durch Kargheit und Übereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorsätzlich, aus Grundsatz zu kopieren.

Im funfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemten sich nicht leicht, Erfindungen anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopien — ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Künste bedienten sich wohl zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello und andern Schmelzarbeiten geschah; und wenn ja, aus religiösen oder sonstigen Beweggründen, eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hätte. Deshalb findet man in den reichsten Galerien keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer — unter welche unser Leonardo ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird — die Kunst in jedem ihrer Teile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urteilen, und nun

war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurteilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopien nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst so wie der Liebhaber mit Nachahmungen im kleinen, wo man dem Kopierenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im großen verlangte, welche fast immer Kopien von Kopien waren, und zwar gefertigt nach Kopien im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtnis. Nun mehrten sich die Dutzendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise: man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel; Kopien mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen; hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Kopieren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, sei's Einfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Anmaßung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zieraten an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunder-

lich gestaltete Kinder, Tiere, Chimären, Grotesken und andere Torheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopieren den Auftrag erhielt und, indem er es mit Widerwillen tat, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntnis, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zutaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Übung irgend eine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß niemand mehr studierte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Überzeugung oder Grille. Eben so ging es mit den Zeichnungen: die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Kopien des Abendmahls.

Hiernach läßt sich nun gar wohl urteilen, was mehr oder weniger von den Kopien des Abendmahls zu er-

warten sei, obgleich die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehn, und andere Klöster verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopien beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Markus von Ogionno, ein Schüler Leonard da Vincis, ohne weitumgreifendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleich bleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Kopie im kleinen, um sie nachher im großen zu benutzen. Sie war, herkömmlicherweise, nicht ganz genau, er legte sie aber zum Grunde einer größeren Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal der ehemaligen Mönche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch herrscht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi nicht viel Gutes davon sagen möchte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopien aus eigenem Anschauen darüber urteilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Lovino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmähliche Verderbnis des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder, Andrea Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangen, er ging weiter und kopierte die sämtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neusten von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neuste Kopie.

Das Königreich Italien war ausgesprochen, und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft, nach dem Beispiel Ludwig Sforzas, durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonard aufgetragen: Eugen beschloß, das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wieder herzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt Anfangs Mai 1807. Er findet rätlich, einen Karton in gleicher Größe zu fertigen; nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonard, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vor-

teilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Teile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo und der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar was von einigen Zeitgenossen herstammt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopien um, deren er siebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgeteilt.

Bei der Ausführung seines Kartons hält er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana: sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadennetze und durchscheinend Papier eine genauste Nachbildung zu geben gesucht und unabläßig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Karton fertig, Leinewand an einem Stück gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Tinten zu regulieren, malte Bossi das Wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linken; und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan, nach den Grundsätzen des Meisters und eigenem Geschmack, die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nötigte; allein er benutzte diesen Zwischenraum,

Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsätze zu ordnen, teils auf das Abendmahl selbst, teils auf andere Werke des Meisters bezüglich; zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, sich vom Kardinal Cäsar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonardo selbst enthält. Er studierte sogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fördern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Rechenschaft ungelesen, wie er im einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter, deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Eben so bedenkt er das Tischgeräte, das Zimmer, den Grund und zeigt, daß er über keinen Teil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe gibt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopien nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritter Bossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Übersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, teilten seine Überzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Weg, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wo-

durch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er getan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr verteidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden und darzutun suchen, daß ihm Urteil und Handlung mehr aufgenötigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehn, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonard die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine, und zwar gebückt, steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch-zart, doch im allgemeinen kräftig-wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt: ein Bild von achtundzwanzig Pariser Fuß Länge, und vielleicht achtzehn Fuß hoch, sollte aus tausend und aber tausend Glasstiften zusammengesetzt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnlichen und geistigen Kunstmittel zu Hilfe rufend, das Verlorne möglichst wieder hergestellt hätte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? warum sollte der Künstler nicht hingerissen werden, gerade in dieser

Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar untulich scheinen möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Vespino gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Teil kleiner als das Original; wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbare Arbeit aber besonders das letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform, die euch medusenhaft entgegentritt. Etwas Ähnliches widerfährt dem Künstler, unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemäldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt; und wo will man Einzelnes finden, wenn die Teile zum Allgemeinen erweitert sind?

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes wert, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflößt; zugleich aber sind sie ihrer Größe

wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Bossi fand sie vor sich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war getan: warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte, als ein Mann von lebhaftem Charakter, sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegensetzte, völlig abgewiesen, daher seine Ungerechtigkeit gegen die Kopie von Castellazzo und ein festes Zutrauen auf Grundsätze, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte. Hierüber geriet er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit, mit seinen besten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

Blick auf Leonard.

Ehe wir aber weitergehen, haben wir von Leonards Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge; deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön gebildet, stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angebornen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er

verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte ruhige Gemüt unseres Leonard geneigt war, die mannigfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandelung des Kindes bis zum Greis auf allen Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft, von Freude zur Wut, sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und, mit obwaltendem allgemeinen Begriff, genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann: denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonard dreizehn Personen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat: einen ruhig ergeben, einen erschreckt, eilfe durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgeregt. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den heftigsten leidenschaftlichen Äußerungen. Sollte nun alles

dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten! Daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet, und doch weder mit dem Verräter noch mit dem Gottmenschen fertig werden können, und zwar weil beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

Zur Sache!

Überlegen wir nun das Vorgesagte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollendung nahe gebracht werden konnte, daß, nach der beschriebenen Behandlungsart, immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb, welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wohl erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Bossi die Kopien durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Richtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunterzusetzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Bespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Ogionno ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonard könnte selbst daran teilgenommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten! Durften auch die Dominikaner zu Mailand

so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Entwurf, Zeichnung und Karton, womit Leonard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher unfern der Stadt eine Nachbildung des Gemäldes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältnis beider Kopien — das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen — hier nur mit wenigem das Nötigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

Vergleichung.

St. Bartholomäus, männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlid und Braue niedergedrückt, den Mund geschlossen, als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Einstimmung nicht geben könnten.

St. Jakobus der Jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandtschaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Ähnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält; eine solche Wiederholung würde sich Leonard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende

St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er drückt, nach Art älterer Personen, die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette; man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf und rückwärts sehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung; wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat; er drückt eine boshaft-kühne Schadenfreude lebhaft aus und würde unter dem Pöbel, der über ein Ecce Homo jubelt und „Kreuzige! kreuzige!“ ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephistopheles im teufelischsten Augenblick müßte man ihn gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur; die borstigen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Übertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltsamkeit der übrigen Vespinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es bloß schmerzlicher Ausdruck, von Zorn aber

und Bedräuung kann man nichts darin sehen; etwas Ängstliches ist gleichfalls ausgedrückt, und hier mag Leonard selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein: denn herzliche Teilnahme an einem geliebten Meister und Bedrohung des Verräters sind wohl schwerlich in einem Gesichte zu vereinigen. Indessen will Kardinal Borromäus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende Kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen: denn wir wüßten sonst unsern Vespino nicht zu verteidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fastenpredigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Vespino ihm sträubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schön kurz gelocktes Kräuselhaupt darstellt!

St. Johannes ist von Marco ganz in Vincischem Sinne gebildet: das schöne rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich kräuselnden Haare, vorzüglich wo sie sich an Petrus' eindringende Hand anschmiegen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt — eine unendlich feine Bemerkung! indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Vespino ist es ein behäglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Teilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas, Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwöhnischen

und Zweifelnden so wohl anstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Jünger als drohend angesprochen. In Vespinos Kopie ist er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der ältern Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob der Ältere. Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge, ein originelles Wagestück Leonards; doch haben wir Ursache zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich geraten sei. Die Durchzeichnung ist vortrefflich, in der Kopie des Vespino dagegen alles verloren: Stellung, Haltung, Miene, alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig unschätzbar, gleicht vollkommen den Raphaelischen Jünglingen, die sich, auf der linken Seite der Schule von Athen, um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas Mehr-als-Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, arglosser Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem diesen ist bei Vespino nichts übrig geblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin, niemand ahnet auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Ängstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichts-

bewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist alles abermals ins Allgemeine gezogen, auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Teil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon der Ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonard bei alten Gesichtern so sehr liebte, am übertriebensten, tut aber, mit der ernsten, überhangenden Stirn, die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmütiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Anteil mehr zu nehmen im stande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diese beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original, nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehn haben. Wie wenig Vespino vorfand, läßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf, ganz gegen den Sinn Vincis, aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die notwendig mit der des Johannes zu parallelisieren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge

sind regelmäßig, gutmütig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vorteil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und bewiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu tun. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig weiß- und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genauste Fakſimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halbgeöffnet, und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie ge-

bracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Überirdischen die Rede ist.

Die ältere florentinische und sanesische Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten. Dies ließ sich nun sehr gut tun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die teilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbnis eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich-sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald nun aber Leonard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen neben einander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere mit einander kontrastieren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben ließen und sich so von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände

unter einander. Von den Händen besonders würden wir einiges zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespino gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Überlieferung sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neusten Zeit persönlich mit erlebten. Außer dem Urteil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben, inwiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht? welches um so wahrscheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern, Dezember 1816, beschenkt, der, unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend, dergestalt zu gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner, nach Gelegenheit und Absicht, weniger ausführlich behandelte.

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht: Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817. Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonards Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender, leichter Federzüge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beistand der höchst gefälligen mailändischen Kunstfreunde uns und andern möge zu gute kommen!

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe. Translated, and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.

Herr Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genießend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im 5. Bande der „Zeitgenossen" dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und ist derselbe gegenwärtig bei dem britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818—19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthalts daselbst höchst erfreulich; er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines obgleich leider nur vorübergehenden Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus

willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitge Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Teilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn, überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, das Urteil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. Insofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist oder vielmehr nach wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonard da Vincis an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze soeben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgeteilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er betätigte seine Teilnahme durch begonnene Übersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt: er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber gibt er, in vorausgesendeter Einleitung, Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntnis davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urteil; ferner benachrichtigt er uns von

einigen Kopien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Kartause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete, in St. Peter am Fronleichnamstage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der königlichen Sammlung, tadelt aber die Kopie Rylands als höchst unvollkommen und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Übersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Druck und Papier ist Englands wert, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervortun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar Königliche Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedikation an Ihro der Frau Erbgroßherzogin Kaiserliche Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine freundlich fortgesetzte Teilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzugs von Mantegna nächstens umständlicher zu handeln sein wird.

Verein der deutschen Bildhauer

(1817)

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zutaten; auch sind die Tiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Teil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzuteilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird,

wenn sein Talent, als ein Selbstgesundes, sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgültige Ebenmaß der menschlichen Gestalt, männlichen und weiblichen Geschlechts, sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen im stande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu tun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, alles wegzunehmen und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrig zu lassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht, oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zu teil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang' als möglich verweile; indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen,

dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs fleißigste den geringsten Überrest des Parthenons und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nötig sei, ein Phidias zu werden.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wohl überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, teils in Junonen und Aphroditen, teils in ephebischen und herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Tiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiters und der Pallas des Parthenons partizipierten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentieren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntnis kommt, und da wähle er nur immer das Höchste: denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswert er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt

sich selbst: er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrtums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien, ganz auf ihre eigene Hand, seit dreißig Jahren gegangen und dort, nach Belieben und Grillen, ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmütige, dunkel-strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte, sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch für das Mittelland zu benutzen?

Hier wär' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionierte Städelische Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen.

Ob freilich ein echtes plaſtiſches Talent in Frankfurt geboren ſei, iſt noch die Frage, und die noch ſchwerer zu beantworten, ob man die Kunſt außerhalb der Bürgerſchaft befördern dürfe.

Genug, die Sache iſt von der Wichtigkeit, beſonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß ſie wohl verdiente zur Sprache gebracht zu werden.

Philoſtrats Gemälde

und

Antik und Modern

(1818)

Philoſtrats Gemälde.

Was uns von Poeſie und Proſa aus den beſten griechiſchen Tagen übrig geblieben, gibt uns die Überzeugung, daß alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder ſchriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anſchauen der äußern und innern Welt hervorgegangen ſei. Ihre älteſte Mythologie perſonifiziert die wichtigſten Ereigniſſe des Himmels und der Erde, individualiſiert das allgemeinſte Menſchenſchickſal, die unvermeidlichen Taten und unausweichlichen Duldungen eines immer ſich erneuenden ſeltſamen Geſchlechts. Poeſie und bildende Kunſt finden hier das freiſte Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweiſt, indem beide in ewigem Wettſtreit ſich zu befehden ſcheinen.

Die bildende Kunſt ergreift die alten Fabeln und bedient ſich ihrer zu den nächſten Zwecken: ſie reizt das Auge, um es zu befriedigen, ſie fordert den Geiſt auf,

um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen: sie kommen der Religion zu Hilfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert, der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übrig gebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben, völlig Verlorenes im Sinne der Alten wieder herzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnots Gemälde nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen vielfach geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgeteilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen. An historisch-politischen

Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt; moralische Probleme waren bis zum Überdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wohl rednerische Zutat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, pompejische und andere neu entdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen; weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle, anmutige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Überlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; eben so schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder

hinter einander aufgeführt werden. Braucht man dort ſchon angeſtrengte Aufmerkſamkeit, ſo wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unſere erſte Sorgfalt, die Bilder zu ſondern, alsdann unter Rubriken zu teilen, wenngleich nicht mit der größten Strenge. Und ſo bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroiſchen, tragiſchen Inhalts, zielen meiſt auf Tod und Verderben heldenmütiger Männer und Frauen. Hieran ſchließt ſich, damit die Welt nicht entvölkert werde: II. Liebesannäherung und Bewerbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt: III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules kräftig entgegen, welcher ein beſonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß die Poeſie von dieſem Helden ausgegangen ſei. „Denn die Dichtkunſt beſchäftigte ſich vorher nur mit Götterſprüchen und entſtund erſt mit Herkules, Alkmenens Sohn.“ Auch iſt er der herrlichſte, die mannigfaltigſten Abwechſelungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet ſich V. Kämpfen und Ringen aufs mächtigſte. VI. Jäger und Jagden drängen ſich kühn und lebensmutig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poeſie, Geſang und Tanz an den Reihen mit unendlicher Anmut. Die Darſtellung von Gegenden folgt ſodann, wir finden VIII. viele See- und Waſſerſtücke, wenig Landſchaften. IX. Einige Stilleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichnis werden die Gegenſtände zur Überſicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt ſich nach und nach mitteilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römiſchen Zahlen deuten auf das erſte und zweite Buch Philoſtrats. Jun. weiſt auf die Überlieferung des Jüngeren. Eben ſo deuten die arabiſchen Zahlen auf die Folge, wie die Bilder im

griechiſchen Text geordnet ſind. Was den Herkulaniſchen Altertümern und neueren Künſtlern angehört, iſt gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hochheroiſchen, tragiſchen Inhalts.

1. Antilochus; vor Troja getöteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgeſellen. II. 7.

2. Memnon; von Achill getötet, von Aurora, der Mutter, liebevoll beſtattet. I. 7.

3. Skamander; das Gewäſſer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer verſengt, um Achill zu retten. I. 1.

4. Menöceus; ſterbender Held, als patriotiſches Opfer. I. 4.

5. *Hippolyt und Phädra; werbende, verſchmähte Stiefmutter. Herkulan. Altert. T. III. Tab. 15.

5. Hippolyt; Jüngling, unſchuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.

6. Antigone; Schweſter, zu Beſtattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.

7. Evadne; Heldenweib, dem erſchlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.

8. Panthia; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten ſterbend. II. 9.

9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grauſeſten Untergange trotzend. II. 13.

10. Philoktet; einſam, grenzenlos leidender Held. III. 17.

11. Phaethon; verwegener Jüngling, ſich durch Übermut den Tod zuziehend. I. 11.

11. a) Ikarus; geſtrandet, bedauert vom geretteten Vater, beſchaut vom nachdenklichen Hirten. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 63.

11. b) Phrixus und Helle; Bruder, der die Schweſter,

auf dem magischen Flug übers Meer, aus den Wellen nicht retten kann. Herkul. Altert. T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getötet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a) Cephalus und Prokris; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getötet. Julius Roman.

14. Amphiaraus; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.

15. Kassandra; Familienmord. II. 19.

16. Rhodogune; Siegerin in voller Pracht. II. 5.

16. a) Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. Herkul. Altert. T. III. Tab. 39.

17. Themistokles; historisch edle Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung gelingen, mißlingen.

18. *Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.

18. Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.

19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.

19. a) Theseus und die geretteten Kinder. Herkul. Altert. T. I. Tab. 5.

19. b) Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkul. Altert. T. II. Tab. 14.

19. c) Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkul. Altert. T. II. Tab. 15.

20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.

20. a) Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkul. Altert. T. II. Tab. 16.

20. b) Leda, mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt. Herkul. Altert. T. III. Tab. 8.

20. c) Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Jul. Roman.

21. Pelops, als Freiersmann. I. 30.

22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.

23. Pelops führt die Braut heim. I. 17.

24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.

25. Glaukus weissagt den Argonauten. II. 15.

26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar. Jun. 7.

27. Argo; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.

28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.

29. Cyklop vermißt die Galatee. II. 18.

29. a) Cyklop, in Liebeshoffnung. Herkul. Altert. T. I. p. 10.

30. Pasiphae; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend. I. 16.

31. Meles und Kritheis; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung.

32. Minervas Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.

33. Semele; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.

33. a) Bacchus' Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. Herkul. Altert. T. II. Tab. 12.

34. Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.

35. Achills Kindheit, von Chiron erzogen. II. 2.

35. a) Dasselbe. Herkul. Altert. T. I. Tab. 8.

36. Achill, auf Skyros; der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. 1.

37. Centaurische Familienszene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.

38. a) Dasselbe. Herkul. Altert. T. I. Tab. 7.

39. Achelous; Kampf wegen Dejanira. Jun. 4.

40. Neſſus; Errettung der Dejanira. Jun. 16.

41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.

42. Heſione; befreit durch Herkules. Jun. 12.

42. a) Derſelbe Gegenſtand. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 61.

43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf ſeine Schultern. II. 20.

43. a) Hylas; untergetaucht von Nymphen. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 6.

43. b) Hylas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.

44. Abderus; deſſen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.

44. a) Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkul. Altert. T. I. Tab. 6.

45. Herkules, raſend; ſchlecht belohnte Großtaten. II. 23.

45. a) Herkules, bei Admet; ſchwelgender Gaſt im Trauerhauſe. Weimariſche Kunſtfreunde.

46. Thiodamas; der ſpeiſegierige Held beſchmauſt einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.

47. Herkules und die Pygmäen; köſtlicher Gegenſatz. II. 22.

47. a) Derſelbe Gegenſtand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Paläſtra; überſchwenglich großes Bild: wer den Begriff desſelben faſſen kann, iſt in der Kunſt ſein ganzes Leben geborgen. II. 33.

49. Arrhichion; der Athlete, im dritten Siege verſcheidend. II. 6.

50. Phorbas; grauſam Beraubender, unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroiſche Jagd. Jun. 15.

51. a) Das gleiche, von Julius Roman.

52. Abermals Schweinsjagd; von unendlicher Schönheit. I. 28.

53. Gastmahl nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.

54. Narcissus; der Jäger in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch, der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus; als Knabe vom Pan unterrichtet. Herkul. Altert. T. I. Tab. 9.

57. Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. a) Olympus flötet; ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Hannibal Carracci.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt. Er sitzt auf blumigem Rasen, Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas, besiegt; der Scythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. Amhion; auf zierlichster Leier spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Aesop; die Muse der Fabel kömmt zu ihm, krönt, bekränzt ihn; Tiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. Orpheus; Tiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a) Orpheus; entsetzt sich (jenem Zauberlehrling ähnlich) vor der Menge von Tieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Neugeborene liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea; die Nymphen

sind gegenwärtig, Pan tanzt, ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. Sophokles; nachdenkend, Melpomene Geschenke anbietend; Aeskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. Venus; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See, zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen, die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land, Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des korinthischen Isthmus, im heiligen Haine, opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. Bosporus; Land und See aufs mannigfaltigste und herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a) Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nötigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a) Delphinsfang; Julius Roman.

74. b) Ähnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkul. Altert. T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Gerätschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stillleben.

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

78. a) Beispiele zu vollkommner Befriedigung. Herkul. Altert. T. II. Tab. 56 sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Übersehen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr betätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen — so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins Einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungesäumt ans Werk!

I.

Antilochus.

Das Haupterfordernis einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele be-

deutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getöteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehn, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus erlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen, geraubt.

Die Feldherrn stehen umher, teilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen. Ajax steht finster und trotzig, der Lokrier, als tüchtiger Mann. Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit über einander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Skamander.

In schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgibt, stürzt

unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.

Menöceus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach! er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn; er fängt schon an, zu wanken, und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten, die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt: der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen und Lenden. Was uns, durch Bewegung und Beugung des Körpers, von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst du nun aber, wer er sei? so erkenne in ihm Kreons, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn. Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich begibt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfaßt sie den toten Bruder, der, weil er seine Vaterstadt

bedrohend umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großtat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt gibt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahnungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegen einander über brennende Flammen, sie stoßen sich wechselseitig ab; jene Frucht durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.

Ein wohlgeschmückter, mit geopferten Tieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden wert, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich: denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmut.

Ajax, der Lokrier.

Sonderung der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechischer bildender Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als andern Frömmigkeit geziemt und die Besseren vor Theben wie

vor Troja als Gottergebne sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugeteilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen, er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm saust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen, als wie in Segel, stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen, keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon, immer noch wie zum Angriff bereit steht er, die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Trojer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment: ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

Philoktet.

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Übel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das übrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligtum und ward ſo geſtraft.

Rhodogune.

Kriegeriſche Königin! Sie hat mit ihren Perſern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erſcheint als Gegenbild zu Semiramis. Kriegeriſch bewaffnet und königlich geſchmückt, ſteht ſie auf dem Schlachtfeld, die Feinde ſind erlegt, Pferde verſcheucht, Land und Fluß von Blute gerötet. Die Eile, womit ſie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haars aufgeſchmückt iſt, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd aus Niſäa ſteht neben ihr, ſchwarz auf weißen Beinen; auch iſt deſſen erhaben gerundete Stirne weiß, und weiße Naſenlöcher ſchnauben. Edelſteine, koſtbares Geſchmeide und vielen andern Putz hat die Fürſtin dem Pferd überlaſſen, damit es ſtolz darauf ſei, ſie mutig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein majeſtätiſches Anſehn gewinnt, ſo erhöht auch der Fürſtin Purpurgewand alles, nur nicht ſie ſelbſt. Ihr Gürtel, der dem Kleide verwehrt, über die Knie herabzufallen, iſt ſchön, auch ſchön das Unterkleid, auf welchem du geſtickte Figuren ſiehſt. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, iſt unter der Halsgrube zuſammengeheftet, daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Teil entblößt, und dieſer Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes würde die Bruſt bedecken, aber die linke Hand, durch den Schildriemen geſteckt, hält eine Lanze und von dem Buſen den Schild ab. Dieſer iſt nun, durch die Kunſt des Malers, mit der Schärfe gerade gegen uns gerichtet, ſo daß wir ſeine äußere, obere erhöhte Fläche und zugleich die innere vertiefte ſehen. Scheint nicht jene von Gold gewölbt, und

sind nicht Tiere hineingegraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Siegs über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wohl noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allezeit so besiegen zu können wie jetzt: denn das Glück der Liebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht erschrecken noch abweisen, wir werden sie nur um desto genauer betrachten. Derjenige Teil ihrer Haare, der noch aufgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde vermehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener, nach richtiger Beobachtung geflochtener Haare, von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der Nase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Reiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres Ansehn: denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Grauen ins Schwarze, sie nehmen ihre Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Öffnung mäßig und lieblich: sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht; und so überzeugst du dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.

Bei Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines, noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet, aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Haften, alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Hain möge sofort immerdar blühen und Früchte tragen.

Abgeteilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen, auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Ästen hangen goldne Äpfel, von der Sonne gerötet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren. Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der Kränze bedürfen sie nicht: denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe zum Einsammeln des Obstes: sie glänzen von Sardonyx, Smaragd, von echten Perlen. Alles Meisterstücke Vulkans.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen

oder sich der Äpfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Äpfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmutiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegen einander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint einer dem andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben; die Kämpfenden, erhitzt, ringen mit einander. Der eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln; der andere jedoch faßt noch einigen Mut, er strebt sich aufzurichten, hält des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Äpfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber gibt ein Hase die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen: denn die Mutwilligen

ſchreckten ihn auf mit Händeklatſchen und Geſchrei, mit flatterndem Gewand verſcheuchen ſie ihn. Einige fliegen über ihm her; dieſer rennt nach, und als er den Flüchtling zu haſchen denkt, dreht ſich das gewandte Tier zur andern Seite; der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entwiſchen, und alle Geſpielen lachen darüber. Indem nun die Jagd ſo vorwärts geht, ſind von den Verfolgenden einige auf die Seite, andere vor ſich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie ſie das Tier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum ſchießen ſie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand ſind? Nein! ſie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeſchenk: denn dieſes brünſtige, fruchtbare Geſchlecht iſt Liebling der Göttin.

Neptun und Amymone.

Danaus, der ſeine funfzig Töchter ſtreng zu Hausgeſchäften anhielt, damit ſie in eng abgeſchloſſenem Kreiſe ihn bedienten und ſich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannigfaltigen Beſchäftigungen unter ſie verteilt. Amymone, vielleicht die jüngſte, war befehligt, das tägliche Waſſer zu holen; aber nicht etwa bequem aus einem nah gelegenen Brunnen, ſondern dorthin mußte ſie wandern, fern von der Wohnung, wo ſich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam ſie wieder. Der Künſtler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Geſtalt, wie ſie der Rieſentochter ziemt. Braun iſt die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen ſie ſich auf mühſamen Wegen immerfort auszuſetzen genötigt iſt. Aber heute findet ſie nicht die Waſſer des Fluſſes ſanft in das Meer übergehen; Wellen des

Ozeans stürmen heran: denn die Pferde Neptuns haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen, sie steht scheu wie eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne dich nicht, erhabenes Mädchen, siehe! der Gott blickt nicht wild, wie er wohl sonst den Stürmen gebietet; freundlich ist sein Antlitz, Anmut spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm, scheue nicht den umsichtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige Ufer! bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem Gewölbe der Gott sich deiner Neigung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte, womit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene Tat wahrscheinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten in der Brautnacht sämtlich ermorden. Amymone, mit dem Liebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird, wegen dieser Milde sowohl als durch die Gunst des Gottes, von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.

Glücklicherweise, wenn schon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht bloß in rednerischer Darstellung erhalten: noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici, und im Kupfer-

stich allgemein bekannt. Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füßen des Überwinders liegt.

Eben diesem hilfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie so wie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles, was diese umgibt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten, und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung so wie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit, sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle, selbst den geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber, aus mißverstandener Wahrheitsliebe, von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört

man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem Heldenbuche das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch beiseite geschafft.

Hier sieht man den Übergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig, und schon tritt Bacchus heran, zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannigfaltigkeit aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt schon, heimatsüchtig, das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir; es wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte

Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten ſich gleichfalls dem Beſchauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieſes jugendlichen Mundes, wie ſüß mag er ſein! Ob er dufte wie Trauben oder Äpfel, wirſt du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieſer auch verdient es: denn nur mit Liebe geſchmückt läßt ihn der Künſtler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein roſener Kranz des Hauptes. Liebetrunken iſt ſein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit erſtaunt, in ſie verſunken. Alles andere Beiweſen, wodurch Dionyſos leicht kenntlich gemacht wird, beſeitigte der kluge, fähige Künſtler. Verworfen ſind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Rehfelle, die Thyrſen; hier iſt nur der zärtlich Liebende. Auch die Umgebung verhält ſich gleichermaßen: nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die Faune enthalten ſich der Flöten, Pan ſelbſt mäßigt ſeine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt ſie aber die Augen auf, ſo freut ſie ſich ſchon über den Erſatz des Verluſtes; ſie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe ſie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirſt du dich halten, wohlverſorgtes Mädchen, wenn über dieſem dürr ſcheinenden Felſenufer dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo du in Rebengängen, von der munterſten Dienerſchaft umringt, erſt des Lebens genießeſt, welches du nicht enden, ſondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirſt.

Prolog der Argonautenfahrt.

Im Vorſaal Jupiters ſpielen Amor und Ganymed, dieſer an der phrygiſchen Mütze, jener an Bogen und

Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr. Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den andern übermütig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine soeben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angeborenen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich gerötet. Auch die zweite kennt man sogleich, sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig süßes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst du einen Flußgott liegend im hohen Rohr, mit wildem Antlitz; sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend deutet er auf die vielen Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier, am Phasis, sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie beraten sich unter einander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu tun übrig.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und wert ist, so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Taten, sich diesmal günstig

erweise und Medea, die Tochter des Aeetes, zu Gunsten Jasons wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen, beut ihm nun die Mutter, den eignen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergötzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwert, und mit besonderer Überlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst du nicht, du mußt sie raten. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und beteuert, dagegen ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

Glaukus, der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn. Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar: denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Aeaciden, Boreaden, und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus dodonäischer, weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers

Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen Helden aufliegt; ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer, der Erfinder dieser Kunst; Lynceus, auf dem Vorderteil, dringt, mit kräftigern Strahlen als die Sonne selbst, in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verraten; er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den übrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt, zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaukus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Teil ward begünstigt; zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt: aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt.

Dicht mit Haaren iſt ſeine Bruſt bewachſen, Moos und Meergras ſchlangen ſich ein. Am Unterleibe ſieht man die Andeutungen der ſchuppigen Fiſchgeſtalt, und wie das übrige geformt ſei, läßt der Schwanz erraten, der hinten aus dem Meere herausſchlägt, ſich um ſeine Lenden ſchlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Teil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her ſchwärmen Alcyonen. Auch ſie beſingen die Schickſale der Menſchen: denn auch ſie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu niſten und zu ſchweben. Das Meer ſcheint teil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauſchen.

Jaſon und Medea.

Das Liebespaar, das hier gegen einander ſteht, gibt zu eigenen Betrachtungen Anlaß; wir fragen beſorgt: Sollten dieſe beiden wohl auch glücklich gegattet ſein? Wer iſt ſie, die ſo bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet? das Haar prieſterlich geſchmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeiſterten Ausdruck. An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen. Es iſt Medea, Tochter des Aeetes; ſie ſtehet neben Jaſon, welchem Eros ihr Herz gewann. Nun aber ſcheint ſie wunderbar nachdenklich. Worauf ſie leidenſchaftlich ſinnt, wüßt' ich nicht zu ſagen; ſo viel aber läßt ſich behaupten: ſie iſt im Geiſte unruhig, in der Seele bedrängt. Sie ſteht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Bruſt beſchäftigt, zur Einſamkeit aber nicht geneigt: denn ihre Kleidung iſt nicht jene, deren ſie ſich bei zauberiſchen Weihegebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten ſich zu erfreuen; diesmal erſcheint ſie, wie es einer Fürſtin ziemt, die ſich der Menge darſtellen will.

Jaſon aber hat ein angenehmes Geſicht, nicht ohne

Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor, es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermütig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen beiden maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit über einander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

Die Rückkehr der Argonauten.

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wohl keiner Auslegung; du machst dir sie, ohne dich anzustrengen, selbst: denn das ist der Vorteil bei cyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich wie vormals ins Meer. Diesmal aber führt er Argo, das Schiff, abwärts der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst du sämtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung, aller Arme streben ja schon kräftigst, den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hinterteile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält, wie immer, seinen Spieß, zur Verteidigung seiner Geliebten bewaffnet; sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll

Mut und Trotz: ihre Augen, niederblickend, stehen voll Tränen; Furcht wegen der begangenen Tat und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Überlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden einzelnen heftete.

Am Lande siehst du die Auflösung dessen, was dir rätselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das goldene Vließ war erobert.

Aber schon hat Aeetes den Verrat entdeckt, du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angetan. Wütend glüht sein Gesicht, Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde; die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muts wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Aeetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

Perseus und Andromeda.

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutrot? die Küste, wäre dies Indien oder Aethiopien? und hier, im fremdesten Lande, was hat wohl der griechische Jüngling zu tun? Ein seltsamer Kampf ist hier

vorgefallen, das sehen wir. Aus dem Aethiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Herden und Menschen zu töten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß der ihn beim Luftkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Untier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu, in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief atmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Aethiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger.

Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist, doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder lustiger Anblick, diese Aethiopier schwarz

gefärbt zu sehen, wie sie zähnebleckend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich atmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde; dieser ist von hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops zum Muster genommen, aber nur der Form nach: denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt: denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue liebliche Regung der Held im Anblick Andromedas.

Cyklop und Galatee.

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel; denn du siehst, in Tälern und auf abhängigen Räumen, Weinlese halten und Weizen abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter, so wie durch dichterische Gunst, alles von selbst entgegen. Auch siehst du an höheren schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden: denn auch Milch, sowohl frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich dir: es sind die rauhen Cyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln untertun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Beratung.

Lassen wir aber alles dieses beiseite, wenden wir unsern Blick auf den Wildesten unter ihnen, auf den

hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptuns. Über seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr, über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase, die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab, sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis, an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen: er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszusehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Tiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, gibt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galateen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen, er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt: diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts, sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, neben einander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre mutwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem

Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein rötlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röte der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen, sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche Hüfte, der Ellbogen blendet uns durch sein rötlich Weiß, sanft schwellen die Muskeln des Arms, wie kleine Meereswellen, die Brust dringt hervor; wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet, die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an. Sie sind bewundernswürdig, sie verraten den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raphael, die Carracci und andere an demselben Gegenstand getan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

Meles und Kritheis.

Die Quellnymphe Kritheis liebt den Flußgott Meles; aus beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Tränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen,

blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am anmutigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes ungezogenes Quellgeschlecht wohl tun mag, sondern, indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser durch die Finger rauschen, als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.

Aber kein Traum ist's, Kritheis! denn deine stillen Wünsche sind nicht vergebens: bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott, Liebe begünstigend, verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röte ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Tränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienengestalt, die Flotte der athenischen Kolonien hierher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homers zu feiern.

III.

Minervas Geburt.

Sämtliche Götter und Göttinnen siehst du im Olymp versammelt, sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht.

Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche soeben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus atmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu, als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt: denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmus. Denn Zeus hat seinen tödlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden, und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die

Glut, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar teilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte: denn der Efeu, reich von Trauben, wächst rings umher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Teil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß: denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er, auf Cithärons Berggipfel, den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Evoe im Munde. Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Efeukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff, herabzufallen: er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

Geburt des Hermes.

Auf dem Gipfel des Olymp ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden, weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus' Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an

und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Übergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules, der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche und er sich um alles übrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden, keineswegs umzutun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet: Pallas entspringt dem Haupte Jupiters geharnischt, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich's die Wöchnerin versieht. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn wir folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege, und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt, wie oben Merkur. Kaum ist Alkmene, durch List der Galanthis, vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach löblicher Ammenweise beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Juno, unmittelbar bei eintretender Mitternacht, zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager, die beihelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufgeschreckt, fahren hilflos durcheinander. Ein wildes Getümmel entsteht in dem soeben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem allem wäre der Knabe verloren, entschlösse er sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästigen Banden, faßt die Schlangen, mit ge-

schicktem Griff, unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er: denn die Weisheit des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkindes müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden; diesmal brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind, von dem Druck der kindischen Faust, Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst; schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Teil der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung, und, anzudeuten ihr völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide, mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Dann scheint sie, über die Wundertat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten, bestürzt, sich gegen einander verständigen. Auch der Vater ist aufgeregt: unwissend, ob ein feindlicher Überfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwängliche Größe des

Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Atem holend, nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe, nach löblichem dichterischen Sinn, die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwistert äußere Tat und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Altertümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswert. Es ist eigentlich eine Familienszene, verständig gedacht und symbolisiert. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts; sie können ihn nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitruo auf einem Thronsessel — denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt — eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich, schwächerer Zeichnung und Behandlung nach, auf ein höheres vollkommenes Original hindeutet.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet, eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und Tat des kräftigen Sohnes

auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall; und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgibt, herbeigerufen?

Nun, zum Zeugnis, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind, mit den Schlangen im Konflikt, bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken!

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wohl immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Taten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise gibt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

Herkules und Achelous.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt du, mein Sohn, dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine, mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt

Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereignis zuzusehen.

Denn du siehst hier den König Oeneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Achelous. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, rot auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest du dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst du, nun verwandelte sich Achelous in einen mächtig gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine Tat, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht

ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Überfluß füllen, um die Welt zu beglücken.

Herkules und Nessus.

Diese brausenden Fluten, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furt versagen, es sind die Fluten des Euenus, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Centaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoe den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen nützlichen Geschäft ergeben: er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Einteilung: Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Centaur gegen Dejaniren; der Hilferufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt, der Pfeil trifft, Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Szene: ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer Tat, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödliche Geheimnis Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit alles gemeint sei; nur unmittelbare Tat sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule, und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich, um die Tat zu beginnen, wirft er sie weg, eben so auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein Gewand trägt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modifiziert worden, können wir weissagen, wobei die köstlichsten, klassischsten Reste uns zu Hilfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

Herkules und Antäus.

Der libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu begraben, und man muß ihn wohl für einen Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer roh gebildeten Erdscholle. Er ist fast eben so breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen, Brust und Hals scheinen so hart, als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held

entgegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein geboren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben das beste Zutrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rotbraun, und die aufgelaufenen Adern verraten innerlichen Zorn, ob er sich gleich zusammennimmt, um, als ein von beschwerlicher Wanderung Angegriffener, nicht etwa hier den kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt, weil dorthin die ersten mächtigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese Tat beobachten, kannst du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur, als Erfinder des Faustkampfes, den Sieger zu bekränzen.

Herkules und Atlas.

Diesmal treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen: im Dulden will er hilfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Äpfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern Last des

Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedrückt, Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir: er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Atemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich gemalt, sondern als in Äther schwimmend; die beiden Bären sieht man, so wie den Stier; auch Winde blasen, teils gemeinsam, teils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.

Herkules aber tritt hinzu, im stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Teil der Last zu übertragen; der andere dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher Tat: aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit, die Keule ist weggeworfen, nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheuere Last von den Schultern des einen auf die Schultern des andern herübergewälzt zu sehen.

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken

ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht; er freut sich keiner Heimat, teils zieht er auf Abenteuer umher, teils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich, so wie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

Herkules und Hylas.

Der Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen: denn als er unklug, von einem abschüssigen Ufer herab, die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr; vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen, aber mit so ruhiger schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, Gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das Liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige,

gleichsam spielende Teilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild entstehen, welches auf den Beifall der sämtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher unentbehrlicher Teil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht, er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. Hylas! Hylas! tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo: Hylas! Hylas! Solche trügerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Abderus.

Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen: eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die Tat vollbringt nun der Held; denn das Oberteil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl! wohl! daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint. Denn nur einen Teil seines geliebten Abderus trägt Herkules hinweg, da der andere schon, in der Hitze des gräßlichen Kampfes, von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor

sich hin; Tränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen; eine Stadt soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen: das Andenken dieser verhaßten Tiere sei verbannt!

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderus so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Überreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: alles Notwendige ist schicklich.

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume als Trophäen aufgehängt; eben so wenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamias, am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wider fließen und stocken! Und so dürfen wir wohl sagen: der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Be-

handlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrtum dankbar und behaglich anzuschauen.

Wenn wir uns in dem vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was jene für untunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes, so wie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge, war der höchste Friede ausgedrückt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

Herkules und Telephus.

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich abermals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider ward die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhält-

nisse nachzubilden: den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Altertümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt, ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze; Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße über einander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myrons Kuh zurück. Hier ist eine eben so schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene, denn sie macht den Anteil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater hinauf; er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei: vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, eben so zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges, maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise unteilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes

auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne teil an dem zarten und zierlichen Ereignis zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildnis gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht, aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben; er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wieferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Überlieferung verloren haben mag, wieder herzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Teilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das unwidersprechlichste bewähren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wohl, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger zu befriedigen; und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst, gegen Abend, auf dem schroffsten Teil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere, gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tötet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu ver-

schaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nützlichsten Tieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort, zum Andenken dieses Ereignisses, den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen und Steinwerfen, und er, in seiner unverwüstlichen guten Laune, tut ihnen immer dagegen manches zu gute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte, lustige Seite wohl abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegensatz steht eine große heitere Heldennatur gegen eine rohe andringende kräftige Gewalt. Die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu. Ein zweiter Stier, noch am Pfluge, geringes aufgerissenes Erdreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht ein schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Cyklopen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz!

Herkules bei Admet.

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren, zum Versuch, inwiefern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wohl das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf Polster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder andere wohl begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brotkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Altertum als Ausdruck von Sorglosigkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirtes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Szene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunklen Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein

Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Teilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunötigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Äußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmut der Einzelnheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzuteilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und wo möglich zu rechtfertigen.

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichnis, worin wir sämtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung teilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vergönnte, sie wieder vorzunehmen.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Tatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken: denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

Antik und Modern.

Da ich in vorstehendem genötigt war, zu Gunsten des Altertums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Tuns und Handelns, unter dem Symbol der bildenden Kunst, hinzudeuten.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubarth, in seinem Hefte „Zur Beurteilung Goethes", welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung, wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgetan habe wie bei den Griechen." Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarths eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Raisonnieren, Reflektieren, Subtilisieren, Klassifizieren und Potenzieren, den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vorn herein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich sorgfältig in Acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke

Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrtum abgelehnt werden soll."

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf; denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare im Nachteil findet, stehen wir im Nachteil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrtümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachteil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: Voilà un homme qui a eu de grands chagrins! Diese Worte gaben mir zu denken: der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen bloß durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: Das ist auch einer, der sich's hat sauer werden lassen!

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Tätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung so wie in der notgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben

und, wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren, und sagen im allgemeinen: jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigentlich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugnis uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgeratne Zeichnung oder Radierung unseres Chodowiecki? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verhältnis der Tage so wie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werden müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie, ohne weiteres Bedenken, die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns, mit mehr oder minderm Glück, allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch

denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt einer oder der andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den Herkulanischen Altertümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raphaels. Dieser, mit dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonard da Vinci und Michel Angelo. Beide gelangten während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens. Jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzusehr am Technischen abgearbeitet; dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Überschwängliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich, die schönsten Jahre durch, in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und -bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raphael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüts- und Tatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man

wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu eben so glücklicher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: das geborne Talent wird zur Produktion gefordert, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci. Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, jeden in gleichem, allgemeinem Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineintut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetz-

liches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, insofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!

Eben so ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes, aufrichtiges Bekenntnis: daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon, ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wohl jedem Kunstliebhaber mehrmals um die

Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner echten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radierte Blätter, in welchen er den Verlauf der Flucht nach Aegypten vollständig vorführt.

Man muß zuvörderst den Gegenstand wohl gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind, aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuren Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter, unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hilfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurteilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden, denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Tiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck gebettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, soeben erwachend, sich rührt. Die Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastiert ein höchst bewegter gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden

Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Aegyptens hervorruft. Zimmermanns-Handwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie, nach einer starken Tagreise, niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Tier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Tieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum: denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Tier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter, auf dem Sattel, weiß von keiner Gefahr, ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild größtenteils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhrbrunnens. Joseph dahinter stehend und herüber

gelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Tier schmaust hinterwärts an reichgrünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Aegypten schon angelangt sind.

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Überflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen, dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht: denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln.

Nachträgliches zu Philostrats Gemälden.

Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei Frauen, schon mäßiger teilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mit betrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich nach frischer Beute lechzend umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herangefordert, die Tat gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über die ausgießende Urne gelehnt; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und teilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das alles mit Tagesanbruch sich zutrage, eilt Helios auf

seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich, gegen alle Wirklichkeit, ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefen Walddickicht gelagert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind, nicht weit von der Wurzel, abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sehen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Eben so weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Türme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres tätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

Aesop.

So wie die Tiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Aesop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

Die Tiere nahen sich zu der Türe des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten, seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Tiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären, führen sie einen Chor heran, von dem Theater Aesops entnommen. Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten: rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Tiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw' und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die Singvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende Häher, die geschwätzige Krähe und Jupiters Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt auf Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen — eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt. Aber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler; denn Bäume

reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese Fichte, Cypresse, Erle, Pappel und andere dergleichen Bäume, mit händegleich verschlungenen Ästen, umgeben den Orpheus; ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die glänzende Goldmütze auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch seine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand hält das Plectrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen der Ellenbogen anliegt und die Handwurzel einwärts gebeugt ist; die linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

Die Andrier.

Sehet den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint. Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rotes aufgeschwollnes Gesicht, wie es einem Trinker geziemt, und Thyrsen wachsen um ihn her, wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An beiden Ufern seht ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen und Knaben sind mit Efeu gekrönt, einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde.

Seht ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auf-

fassen, zum Teil trinkend und zum Teil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste teilzunehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

Theseus, als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indes die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

Orpheus, auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Tiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs vollkommenste und gibt Gelegenheit, daß Leier und Tiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Tiere sind klein gehalten; und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte, so nach den Augen des Sängers hinflattert.

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend, als einer Matrone, die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich: denn

wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei, als mutiger Wanderer, den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten derben Tugend erbitte, so möchte dies wohl mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee komponieren nur die zwei Figuren mit einander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

Peneus, der Flußgott, über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott trauere, so wird jedermann antworten: indem er seicht fließt; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman. Peneus liegt, traurig ausgestreckt, über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermutigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter, zunächst hinter ihm, ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und mutiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich hier auch in seiner Glorie.

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig, vorgestellt und kann in Ewigkeit variiert werden.

Die heitere, muntere Luft einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, deſſen erſte menſchliche Bewegungen ſie leitet und fördert, gibt zu den mannigfaltigſten, anmutigſten Darſtellungen Anlaß.

Der Jüngling, der Mann, der Greis ſei von dieſem hohen Lebensgenuß nicht ausgeſchloſſen. Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und, zurückgewendet, ihn freundlichſt betrachtet, Herkules und Telephus, den wir ſchon gerühmt, Chiron und Achill, Phönix und Achill, Pan und Olympus, Niobes Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apolls ſchützende Pädagog, und was ſonſt noch Väterliches und Lehrhaftes dieſer Art gefunden werden kann, geben köſtliche, kunſtgerechte und zugleich den ſittlichen Sinn rein anſprechende Bilder.

Das Höchſte dieſer Art vielleicht iſt Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jeſuskind. Ein ſchön motiviertes Bild davon iſt uns vorgekommen. Der Prieſter überläßt ſich ſeinem prophetiſchen Entzücken, das Kind, gleichſam davon erregt, wendet ſich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausſtreckt, ſcheint es die Gemeinde zu ſegnen. Die knieende Mutter biegt ſich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernſt betrachtenden Prieſtern und Leviten bis zur gleichgültigſten Gegenwart Geſchenke tragender Kinder, eine vollkommene Stufenreihe darzuſtellen. Glücklicherweiſe hat Raphael dieſen Gegenſtand nicht behandelt, und ſo bleibt dem Künſtler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchſten zu ſtreben.

Blüchers Denkmal

(1818)

Daß Roſtock, eine ſo alte und berühmte Stadt, durch die Großtaten ihres Landsmannes ſich friſch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein ſo trefflicher Mann angehört, ſich berufen hielten, demſelben am Orte ſeiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu ſtiften, war eine von den erſten Wirkungen eines lang' erſehnten Friedens. Die Verſammlung der mecklenburgiſchen Stände im Dezember 1814 faßte den einſtimmigen Beſchluß, die Taten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine ſolche Weiſe zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge Königliche Hoheiten erfolgte darauf, ſo wie die Zuſage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden ſodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Teil der Koſten. Die höchſtgebildete Erbgroßherzogin Karoline, alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Anteil an dieſem Vorhaben und wünſchte, im Vertrauen auf ihre Vaterſtadt, daß die Weimariſchen Kunſtfreunde ſich bei der Ausführung nicht untätig verhalten möchten. Der engere Ausſchuß der Ritter- und Landſchaft ward beauftragt, Ideen und Vorſchläge zu ſammeln; hieraus entſtand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künſtler: verſchiedene Modelle, Zeichnungen und Entwürfe wurden eingeſendet. Hier aber tat ſich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuſten Zeiten mancher Plan geſcheitert iſt: wie nämlich die verſchiedenen Wünſche ſo vieler Intereſſenten zu vereinigen ſein möchten. Dieſes Hindernis ſuchte man dadurch zu beſeitigen, daß ein landesherr-

licher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Beratung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuete derselbe ein früheres Verhältnis mit Herrn Direktor Schadow in Berlin; verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte, bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar, nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer tätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro Königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz, von neun Fuß Höhe, kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel; die rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen, die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schluſſe des Jahres 1815 verſammelten Stände benutzten den 16. Dezember, als den Geburtstag des Fürſten, ihre dankbare Verehrung nebſt der Anzeige des von ſeinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu laſſen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die Tat ſelbſt ſpreche, ein Denkmal derſelben eher ablehnen als begünſtigen möchte.

Auszug eines Schreibens.

Berlin, den 29. Auguſt 1818.

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Koloſſalſtatue des Fürſten Blücher trefflich geraten iſt. Außer dem Kopf iſt es die ganze Höhe vom Halſe an bis herunter mit der Plinthe. Den 21. d. M., Abends gegen 6 Uhr, wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgeſtochen. Einhundert und vier Zentner waren eingeſetzt worden. Der größere Teil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und ſetzte ſich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Guſſes abzunehmen. Geſtern haben wir den Guß bis unter die Plinthe von Form frei gemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten alles dicht und rein ausgefallen. Sonſt geſchieht bei dergleichen großen Güſſen, daß wohl Stellen, gleich dem Bimsſtein, poros vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Teilchen von Formmaſſe gemiſcht ſind, welches alles hier nicht der Fall iſt.

„Der Guß geſchah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughauſe, und man iſt, außer dem guten Glücke,

das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers, so wie der Erfahrung und willigen Teilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständnis man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

„Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

„Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Öffnungen zu Gebot stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinthe, und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht: metallne Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

„Was jemanden, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete geringe Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen von Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hie und da außen bleibt.

„Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzo, wenn über das fertige

Modell die Form gemacht und dieſe wieder abgenommen iſt, wird die ganze Oberfläche beſchabt, und zwar um ſo viel, als die Metalldicke künftighin betragen ſoll. In dieſem Zuſtande gab unſere Statue einen ſonderbaren Anblick: die Figur ſchien ſehr lang und dünn und daher außer aller Proportion."

Von dieſem und anderem wird Herr Direktor Schadow dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk ſelbſt vor aller Augen ſteht. Man hofft, daß dieſes Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu ſchauen ſein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausſtellung erſcheinen. Die erſte ſtellt vor den Helden, ſich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend, der Genius des Vaterlands ſchützt ihn mit der Ägide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige dämoniſche Geſtalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beiſtand der guten Geiſter.

Folgende Inſchriften ſind genehmigt:

Dem Fürſten

Blücher

von Wahlſtatt

die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

Myrons Kuh

(1818)

Myron, ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben, allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher eben so wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren viel mehr den Begriff, den man sich von der verlornen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr unter einander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig.

Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höheren Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden, und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Alter-

tum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre: denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Herde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde.

Offenbar strebt hier ein Dichter, den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, insofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt jedermann in die Augen, aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Herde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was allem. Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse

doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Herde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche: das Kalb. Es war eine säugende Kuh, denn nur insofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Herdenbesitzern bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigene Anschauung, das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen:

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

Armes Kalb, was nahst du dich mir mit bittendem Blöcken?
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und deine Flöte schweige,
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge!

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Herde in Bewegung zu setzen. Er soll in

ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rühre; das Kalb ist hier nicht supponiert, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Altertume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei und sähen gern durch geschickte Künstler die flacherhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wohl nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben,

nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, den Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption, und nicht die Natürlichkeit der Ausführung, das ganze Altertum entzückt hat.

Das Säugen ist eine tierische Funktion und bei vierfüßigen Tieren von großer Anmut. Das starre bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche bewußte Tätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergötzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß tierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifizieren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern so wie zum Basrelief,

und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den, wie billig, so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen, wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Cupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chiron und so mancher andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch betätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Centaurenfamilie des Zeuxis. Die Centaurin, auf das Gras hingestreckt, gibt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt

und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen-Ehepaar zieht geruhig durch die Fluten: ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf; sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmutiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen: es ist die römische Wölfin. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wohl von einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera — — — — —!

Der Sinn und das Beſtreben der Griechen iſt, den Menſchen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenſchen. Hier iſt ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner ſoll nicht das Tieriſche am Menſchen geadelt werden, ſondern das Menſchliche des Tiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherem Kunſtſinne daran ergötzen, wie wir es ja ſchon, nach einem unwiderſtehlichen Naturtrieb, an lebenden Tiergeſchöpfen tun, die wir uns ſo gern zu Geſellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Kuh zurück, ſo bringen wir noch einige Vermutungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgeſtellt, welche zum erſten Male gekalbt; ferner, daß ſie vielleicht unter Lebensgröße geweſen.

Wir wiederholen ſodann das oben zuerſt Geſagte, daß ein Künſtler wie Myron nicht das ſogenannte Natürliche zu gemeiner Täuſchung geſucht haben könne, ſondern daß er den Sinn der Natur aufzufaſſen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter iſt zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchſte abſichtliche Kunſt iſt, nämlich den harmoniſchen Effekt, welcher Seele und Geiſt des Beſchauers auf einen Punkt konzentriert, als rein natürlich empfindet, weil es ſich als höchſte Natur mitteilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung ſeines Werks das Seelenvolle, die Anmut des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schluſſe ſei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erſte von Ménage, welcher Juno auf dieſe Kuh eiferſüchtig ſein läßt, weil ſie ihr eine zweite Jo vorzubilden ſcheint. Dieſem braven Neueren iſt alſo zuerſt beigegangen, daß es im

Altertum so viele ideelle Tiergestalten gibt, ja daß sie, bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen, sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln. Ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurteilung alter Arbeiten wohl zu merken hat.

Als sie das Kühlein ersah, dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! sie glaubte fürwahr, Inachus' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß du die Herrlichste bist, Admetos' Herden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst:
Alles reißet zum Staunen mich hin, zum Preise des Künstlers —
Doch daß du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Anschließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend, durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band 1, Seite 31 der Herkulanischen Altertümer einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß in der Größe des Originals vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Tiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit gibt, nicht eines Ölbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannigfaltigen Tal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkosender Teilnahme.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyklus dieses anmutigen Zeugnisses ursprünglichster Verwandtschaft und notwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen mit dem tierisch Belebten auf das unschuldigste verbunden gewahr zu werden.

Blumenmalerei

(1818)

Wenngleich die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache: Pausias von Sicyon malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Zierde seiner starren Flächen und Stäbe höchst willkommen, und noch sind uns

hievon die köstlichsten Reste geblieben, wie Griechen und Römer, bis zum Übermaß, mit wandelbaren Formen der vegetierenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Türen des Ghiberti die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Luca della Robbia und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerte, heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann von Udine dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungeheuer lastende Festone verzieren, Fries an Fries, die Säle Leo des Zehnten. Zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und niedliche Pergamentblätter, heiligen und frommen Inhalts, zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände, durch die Machtgewalt des Künstlers, selbständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, wenden wir uns zu denen Künstlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumisterei, welche mit unendlicher Neigung ausgesuchte Floren durch Kultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyazinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und geschätzt; und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten zu, man untersuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte; und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohlüberdacht anzuerkennen und

getrauen uns, durchaus etwas Gesetzliches darin nachzuweisen, wonach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Dr. Grambs in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen gesehn.

Morel aus Antwerpen blühte um 1700.
Maria Sibylla Merian desgleichen.
Joh. Bronkhorst, geb. 1648.
Herm. Henstenburgh, geb. 1667.
Joh. van Huysum, geb. 1682, gest. 1749.
Oswald Wyne.
Van Loo.
Robb.
Roedig.
Joh. van Os.
Van Brüssel um 1780.
Van Leen.
Wilh. Hendricus.

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumiers Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgenden großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet: sie empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern, sie vereinigten sich mit ihnen über den Wert derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vorteil, daß sie den sinnlichen Genuß

vollkommen befriedigen. Blumen und Blüten sprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Huysum, Rachel Ruysch und Seghers gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumisten und Tafelgärtner: diese forderten das Heilsame Augenfällige, Geschmackreiche, und so war jedermann befriedigt; allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wohlriechend und schmackhaft sein wollen; das Unnützeste, das Häßlichste umfaßte sie mit gleicher Liebe und Anteil.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen: denn obgleich der Gesetzgeber Linné seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so kehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit einem Blick zu übersehn, lieber als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nötig, wie weit die Kunst, Pflanzen sowohl der Natur als der Wissenschaft gemäß nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen sei? Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen, wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben.

A Description of the Genus Pinus by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer stellt die verschiedenen Fichtenarten und die mannigfaltigen Umwandlungen ihrer Äste, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüten, Früchte, Fruchthüllen und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Teilen nicht allein umfaßt, sondern ihnen auch durch lichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand: Zweige, Nadeln, Blüten haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper; dagegen sind alle Teile durch Lokalfarben und Tinten so unendlich von einander abgesetzt und abgestuft, daß die reine Beobachtung solcher Mannigfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten, die Teile setzen sich unter einander und vom Grunde genugsam ab; und doch würde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Ästen und Zapfen, die sich körperlich hervortun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch eben so wenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert: die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und be-

friedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste der Wissenschaft ihr Leben zubringen, wie sie die Pflanzenteile, nach einer sich ins Unendliche vermannigfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie, durchstudieren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hilfe rufen, so wird man sich sagen: es muß endlich einer aufstehen, der diese Abgesondertheiten vereinigt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besessen, so ist er immer in Nachteil: denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstechenden sich über die Natürlichkeit kontrollieren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im Ganzen, Künstler und

Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effekt dargeben und leisten soll! — —

Daß irgend jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem jeden, der sich's bloß einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müßte.

Relief von Phigalia

(1818)

— „Das Lebendige, die Großheit des Stils, Anordnung, Behandlung des Reliefs, alles ist herrlich. Hingegen kann man bei so viel Schönem die außerordentliche Gedrungenheit der Figuren, die oft kaum sechs Kopflängen haben, überhaupt die vernachlässigten Proportionen der einzelnen Teile, wo oft Fuß oder Hand die Länge des ganzen Beins oder Arms haben, u. s. w. kaum begreifen. Und da soll man sagen, daß man an den Koloß beinahe in allen Vorstellungen erinnert wird!" —

Was werden Sie aber, teuere Freundin, zu dem entschiedenen Verehrer der griechischen Kunst sagen, wenn er bekennt, daß er das alles zugibt, es aber keineswegs entschuldigt oder auf sich beruhen läßt, sondern behauptet, daß alle diese Mängel mit Bewußtsein, vorsätzlich, geflissentlich, aus Grundsatz verübt worden. Zuerst also ist die Plastik Dienerin der Architektur; ein Fries an einem Tempel dorischer Ordnung fordert Gestalten, die sich zur Proportion seines ganzen Profiles nähern: schon in diesem Sinn mußte das Gedrängte, Derbe schon hier vorzuziehen sein.

Aber warum gar innerhalb dieser Verhältnisse, und wenn wir sie zugegeben haben, noch Disproportionen — inwiefern sollte denn dies zu entschuldigen sein? Nicht zu entschuldigen, sondern zu rühmen, denn wenn der Künstler mit Vorsatz abweicht, so steht er höher als wir, und wir müssen ihn nicht zur Rede ziehn, sondern ihn verehren. Bei solchen Darstellungen kommt es darauf an, die Kraft der Gestalten gegen einander vortreten zu lassen; wie wollte hier die weibliche Brust der Amazonen-Königin gegen eine herkulische Mannsbrust und einen kräftigen Pferdehals in ihrer Mitte sich halten, wenn die Brüste nicht auseinandergezogen und der Rumpf dadurch viereckt und breit wäre. Das linke fliehende Bein kommt gar nicht in Betracht, es dient nur als Nebenwesen zu Eurhythmie des Ganzen. Was die Endglieder, Füße und Hände betrifft, so ist nur die Frage, ob sie im Bilde ihren rechten Platz einnehmen, und dann ist es einerlei, ob der Arm, der sie bringt, das Bein, das ihnen die rechte Stelle anweist, zu lang oder zu kurz ist. Von diesem großen Begriff sind wir ganz zurückgekommen; denn kein einzelner Meister darf sich anmaßen, mit Vorsatz zu fehlen, aber wohl eine ganze Schule.

Und doch können wir jenen Fall auch anführen.

Leonard da Vinci, der für sich selbst eine ganze Kunstwelt war, mit dem wir uns viel und lange nicht genug beschäftigten, erfrecht sich eben der Kühnheit wie die Künstler von Phigalia. Wir haben das Abendmahl mit Leidenschaft durchgedacht und durchdenkend verehrt; nun sei uns aber ein Scherz darüber erlaubt. Dreizehn Personen sitzen an einem sehr langen schmalen Tische; es gibt eine Erschütterung unter ihnen. Wenige blieben sitzen, andere sind halb, andere ganz aufgestanden. Sie entzücken uns durch ihr sittlich leidenschaftliches Betragen, aber mögen sich die guten Leute wohl in Acht nehmen,

ja nicht etwa den Versuch machen, sich wieder nieder zu setzen; zwei kommen wenigstens einander auf den Schoß, wenn auch Christus und Johannes noch so nahe zusammenrücken.

Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht. Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kömmt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat.

Die Frage ist also nicht, ob in diesem Sinne irgend ein bedeutend Glied in dieser Zusammensetzung zu groß oder zu klein sei. Nach allen drei Kopien des Abendmahls, die wir vor uns haben, können die Köpfe des Judas und Thaddäus nicht zusammen an einem Tische sitzen, und doch, besonders wenn wir das Original vor uns hätten, würden wir darüber nicht querelieren; der unendliche Geschmack (daß wir dieses unbestimmte Wort hier in entschiedenem Sinne brauchen), den Leonard besaß, wüßte hier dem Zuschauer schon durchzuhelfen.

Und beruht denn nicht die ganze theatralische Kunst gerade auf solchen Maximen! nur ist sie vorübergehend, poetisch-rhetorisch bestechend, verleitend, und man kann sie nicht so vor Gericht ziehen, als wenn sie gemalt, in Marmor gehauen oder in Erz gegossen wäre.

Analogie oder auch nur Gleichnis haben wir in der Musik: das was dort gleichschwebende Temperatur ist, wozu die Töne, die sich nicht genau untereinander verhalten wollen, so lange gebogen und gezogen werden, daß kaum einer seine vollkommene Natur behält, aber sich alle doch zu des Tonkünstlers Willen schicken. Dieser bedient sich ihrer, als wenn alles ganz richtig wäre; der hat gewonnen Spiel, das Ohr will nicht richten, sondern

genießen und Genuß mitteilen. Das Auge hat einen anmaßlichen Verstand hinter sich, der wunder meint, wie hoch er stehe, wenn er beweist, ein Sichtbares sei zu lang oder zu kurz.

Wenden wir uns nun zu der Frage, warum wir den Kolossen von Monte Cavallo immer wiederholt sehen, so antwort' ich: weil er dort schon zweimal steht. Das Vortrefflichste gilt nun einmal — wohl dem, der es wiederholen kann! diesen Sinn nährten die Alten im höchsten Grad. Die Stellung des Kolossen, die mannigfaltige zarte Abänderung zuläßt, ist die einzige, die einem tätigen Helden ziemt; darüber hinaus kann man nicht, und zu seinem Zweck variierend es immer wiederbringen ist der höchste Verstand, die höchste Originalität. Aber nicht allein diese Wiederholung findet sich auf den mir gegönnten Basreliefs, sondern Herkules und die Amazonen-Königin stehen in derselbigen Bewegung gegen einander wie Neptun und Pallas im Fronton des Parthenons. Und so muß es immer bleiben, weil man nicht weiter kann. Lassen wir die Pallas in der Mitte des Giebelfeldes von Aegina gelten, auch Niobe und ihre jüngste Tochter irgendwo, so sind das immer nur Vorahnungen der Kunst; die Mitte darf nicht streng bezeichnet sein, und bei einer vollkommenen guten Komposition, sie sei plastisch, malerisch oder architektonisch, muß die Mitte leer sein oder unbedeutend, damit man sich mit den Seiten beschäftige, ohne zu denken, daß ihre Wirksamkeit irgendwoher entspringe.

Da wir aber, was man nicht tun sollte, damit angefangen, Einwürfe zu beseitigen, so wollen wir nunmehr zu den Vorzügen des vor mir stehenden Basreliefs ohne irgend eine andere Rücksicht uns wenden.

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna

Erster Abschnitt (1820)

Des Meisters Kunst im allgemeinsten.

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers, vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäsars, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Gerät. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiden und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höhern verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

Lebensereignisse.

Diese beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit, Francesco Squarcione, gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treusten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindesstatt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellin bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Beistand in Verfolgung, sein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Wert antiker Kunst aufgegangen war; er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und säumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. — Es sei sehr töricht, war sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswertesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir, aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig auskaubend, als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unabläßig gehalten, zu Freude

seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, vergißt jener seines Leitens und Strebens, seines Lehrens und Unterweisens; widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rat, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurteilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höheren, der im Geiste ruht, sondern den gemeineren äußeren, wo sich denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Kopie allenfalls in Anspruch nehmen läßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten: er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen, seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm eben vom Standpunkt der Antike die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken, nicht etwa getrennt, sondern verflochten. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, und wie

der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal, und zwar nach entgegengesetzten Seiten, auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegnas Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möcht' es der höchste Konflikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegnas Werke eigentümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestiert sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars, wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hievon gibt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegnas auf ebensoviel Blättern, mit Holzstöcken, in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1. Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende

Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Romas Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, von einander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgeteilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwängliche Triumphzug stattfände.

Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene, zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper.

2. Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hochaufgetürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Ballisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernstem Geschmack zusammen und über einander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung

3 wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Jünglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4. Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich, über dieses Gedränge, überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder, mit inschriftlicher Widmung: dem triumphierenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opfertiere; zierliche Kamillen und fleischermäßige Popen.

5. Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe flammende Kandelaber; schöne Jünglinge, leicht bewegt aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt.

6. Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehende in sich begreift. Es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch an-

gezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen, oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7. Doch sie werden nicht sehr gedrängt, hinter ihnen schreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehen Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste. Treffliche tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber, denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, vor dem Zuschauer zum Teil verdeckt von einer älteren kinderbelästigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Ratsherren, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man

im Triumph auf — und so ist es denn alles gesagt: die einen sind totgeschlagen, und die andern leiden.

Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen: diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehn; wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

8. Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise verletzt, es folgt ein Chor Musikanten in kontrastierenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling, langer, fast weiblicher Kleidung, singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren. Ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen: sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Gebärden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergibt sich sogleich aus der folgenden Figur: denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9. Und nun erscheint auch, auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen, Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das Veni Vidi Vici entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die

nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Trefflicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10. Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung: denn das Gefühl, der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hinter einander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren; das Auge verlangt einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahetretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hilfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist. Eine Schar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, sämtlich charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben, aber auch diese konnte ihm nicht weiter entgegengehen, als nötig war, umzukehren und vorauszuschreiten und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

Doch sei diese Untersuchung dem Altertumsforscher vorbehalten. Nach unsrer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich, wie jedes vortreffliche Kunstwerk, selbst aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Fördernis zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende verteilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand,

den Überwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannigfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua studiert.

Voran im ersten Glied, in langen faltigen Gewändern, drei Männer mittleren Alters, teils ernsten, teils heiteren Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich-dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervortut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen hab' ich niemanden gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched; dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung eben so einhergeschritten sein: er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch-didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare, sind auch seine Kollegen, wenngleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen; dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie, sowohl hörend als lesend, sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene Ältesten und Mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hängt ein Pennal an

seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmutig-natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich unter einander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein paar Figuren: ein jüngerer Krieger, einen Ölzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er sich des Siegs erfreue, oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe; dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräsentiert, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich und er werde sich glücklich schätzen, heute Abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blatts nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Aussichten gehabt, drängt sich, dem Menschendrang gemäß, gleichfalls zusammen; rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Turm und Mauern: die Nähe des Stadttors möchte damit angedeutet sein, angezeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermutung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Aussichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläste, doch auch Ruinen gesehen werden, so läßt sich doch auch annehmen, daß der Künstler hiebei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden,

vorgestellt habe. Diese Auslegung gewinnt um so mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung gelten kann, eine hohe Ehrensäule da steht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuten muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst ins Grenzenlose gerieten und man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

Zweiter Abschnitt (1822)

1) Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.

2) Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karls I. von England.

3) Mantegnas eigene Kupferstiche in Bezug auf den Triumph.

4) Zeugnis von Vasari mit Bemerkungen darüber.

5) Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.

6) Emendation der Bartschischen Auslegung.

7) Schwerdgeburths Zeichnung.

---

1. Mantegna lebte 1431 bis 1506 und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platze beweglich; daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl I., welcher als ein großer Kunstfreund die köstlichsten

Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochgeehrt, im Palaste Hamptoncourt, neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen, wie die Raphaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannigfaltig, wohl erhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Übergängen zu sehen: dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefrot entgegen, an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt sich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein; doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände verteilt; die östliche ist eine Fensterseite, und folgen sie, von der südlichen zur nördlichen, völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numeriert hat.

Erwähnung derselben tut Hamptoncourt - Guide, Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Ge-

fälligkeit eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Noehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte schöne Verhältnis auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

---

2. Die frühste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich, in Ermangelung inländischer Talente, nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich VIII. arbeitete Holbein viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob I. geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Karl I. mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyck werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behilflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Über das Jahr sind wir nicht genau belehrt, es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher, während der Bürgerkriege, Geldmangel dem König dergleichen Acquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues

Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Teile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien; jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edlen Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Teilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichnis dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Escurials, auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities.

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt Nr. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schillinge; darunter waren:

1) Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund.
2) Herodias, St. Johannes' Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Wert von 3525 Pfund 10 Schillinge ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl I. die Gemälde Mantegnas besessen, so wird noch zum Über-

fluß dargetan, woher sie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung.

„König Karls Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Untertanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler: denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog sieht, auch, außer andern würdigen Eigenschaften, Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern.

„Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden: denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Machthaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten."

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzen von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Überreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karls glänzenden Galerien.

Man sagt, die Holländer hätten vieles angekauft und einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Teil aber bleibt begraben in der Düsternis, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Escurials."

3. Mantegnas Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferstecherkunst. Bartsch zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopien mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn; darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur viere, Nr. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Überzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irret keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II, Seite 120, sich folgendermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar, kopiert aber wurden sie von Andreas Andreani."

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich

zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Bartsch 12, 13), von Mantegnas eigener Hand, liegen, durch Glück und Freundesgunst, neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im besonderen auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Nötige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im großen zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. — Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig, und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist alles dasselbe, und alles anders; der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemütlichkeit ohnegleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten, würden wir dieselbe Person wiederfinden, aber als entwickelte, erst verheiratete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun

in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt. Wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen, wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Überzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Altermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen herausseben; in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängnis gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer, wie die beiden andern, dem Gemälde vorgegangen.

4. Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er, bei St. Sebastian

in Mantua, Cäsars Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schönster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elefanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierat, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Füßchen sehr anmutig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

„In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vorderen Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken.

„Eben so hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zieraten; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln. Wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

(*) Mit einem solchen Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demütigen gedenkt, welche Art von übermütiger Gewohnheit aus dem Altertume

wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen: der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange, gleichsam als Feldzeichen, einen Kranz, in welchem die Worte Veni Vidi Vici eingeschrieben sind; dies möchte also wohl dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen an Zinken und Posaunen, auf Tafeln und Täfelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreanischen Blatte Nr. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, inwiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte, dieser und einiger andern Anfragen wegen, gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe — vielleicht drei Jahre alt — welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre Linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten, oder der Fuß auf irgend eine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich trügen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich

zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich eben so gut mit dem bloß in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzenlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig, hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem Fuße selbst müßte man doch wohl eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen, erblicken; aber durchaus nichts Ähnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte eindrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurteil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen kenntnislosen Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. ‚Nein!‘ war die Antwort, ‚davon läßt sich nichts erkennen: es kann nicht sein, der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken könnte.‘ Über den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rotes Tuch oder Shawl geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt.

„Hinter dem Knaben, zur linken Seite der Mutter, steht gebückt eine ältliche Frau, mit rotem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so teilnehmend um ihn beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben — ein Hütchen

oder Käppchen — zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben."

5. Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den inneren Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch gesonderten Scharen ordnungsgemäß auf einander folgen zu lassen; vielmehr greift er auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlornen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6. Bartsch in seinem Peintre graveur, Band XIII, Seite 234, spricht unter der eilften Nummer der Kupfer-

stiche des Andreas Mantegna: „Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite; auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur Linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Turm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Cäsars wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat."

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatze über Mantegna im vorigen Stücke zu ersehen; deshalb wir unsere Überzeugung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm verewigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannigfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hie und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive, nachzuhelfen; denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das sicherste überliefert.

7. Um nun aber sowohl uns als andern teilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, ließen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdgeburth diesen abschließenden Nachzug, völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowohl in Umrissen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart, ausführen,

und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird.

Wilhelm Tischbeins Idyllen

(1821)

Wilhelm Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objektives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie nach seiner Weise belebt wieder hervorbringen konnte.

Wenn Homer ihn zur heroisch-kriegerischen Welt heranzog, wendete er sich eben so gern mit Theokrit zum unschuldigen golden-silbernen Zeitalter ländlichen Wesens und Treibens, und wenn die Phantasie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins Weite zu führen drohte, so kehrte er schnell zum Charakteristischen zurück, das er, Gestalt um Gestalt, bis zu den Tieren verfolgte.

Und so vorbereitet begab er sich nach Italien, da er denn schon auf der Reise das Vorgefühl einer heroisch-bedeutenden Landschaft in Skizzen gar anmutig auszudrücken wußte.

Seines wackern Lebensganges haben wir früher schon gedacht, so wie des wechselseitig freundschaftlich-belehrend

fortdauernden Verhältnisses. Gegenwärtig sei von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchst erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in groß Quart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sinnes und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir, auf des Freundes Verlangen, einige Reime hinzugefügt; er liebt, seine sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen. Als Titelschrift sandten wir voran:

Wie seit seinen Jünglingsjahren
Unser Tischbein sich ergeht,
Wie er Berg und Tal befahren,
Stets an rechter Stelle steht;
Was er sieht, weiß mitzuteilen,
Was er dichtet, ebenfalls;
Faunen bringt er auch zuweilen,
Frauen doch auf allen Zeilen
Des poetisch-plastischen Alls.
Also war es an der Tiber,
Wo dergleichen wir geübt,
Und noch wirkt dieselbe Fiber,
Freund dem Freunde gleich geliebt.

I.

Substruktionen zerstörter, ungeheuerer Lust- und Prachtgebäude, deren Ruinen durch Vegetation wieder belebt worden.

Gar manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche erinnert, mitten in herrlicher Gegenwart, an eine größere Vergangenheit, und vielleicht ist nirgends dieser Kontrast sichtbarer, fühlbarer als in Rom und dessen Umgegend: das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wieder-

hergestellte, unsern Augen sich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unserm Blatt! Die weitläuftigsten, von der Baukunst eroberten Räume sollten wieder als ebener Boden dem Pflanzenleben gewidmet werden. Substruktionen, die Last kaiserlicher Wohnungen zu tragen geeignet, überlassen nunmehr einen ebenen gleichgültigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen senken sich in diese halbverschütteten, finstern Räume; Früchte des Granatbaumes, Kürbisranken erheitern, schmücken diese Einöde; und wenn dem Auge des Wanderers ein so uneben zerrissener Boden als gestalteter Naturhügel erschien, so wunderte es einen Herabsteigenden desto mehr, in solchen Schluchten statt Ursels Mauerwerk, statt Gebirgslagern, Spalten und Gängen grade anstrebende Mauerpfeiler, mächtige Gewölbsbogen zu erblicken und, wollte er sich wagen, ein unterirdisches Labyrinth von düsteren Hallen und Gängen vor sich zu finden.

Einem solchen gefühlvollen Anschauen war Tischbein mehr als andere hingegeben; überall fand er Lebendiges zu dem Abgeschiedenen gepaart. Noch besitze ich solche unschätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wundersamen hingeschwundenen und wieder neubelebten Zustandes verkünden.

Dem oben beschriebenen Blatt fügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Daß, nach tausendjähr'gem Treiben,
Tor und Pfeiler sich verkürzen.
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohlgeraten.

Das in solchem Falle uns überraschende Gefühl sprach ich in früher Jugend, ohne den sinnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur! du ewig keimende,
Schaffst jeden zum Genuß des Lebens,
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbteil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Gesims,
Unfühlend, welchen Zierat
Sie verklebt.
Die Raup' umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut;
Und du flickst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfnis
Eine Hütte, o Mensch,
Genießest über Gräbern! —

II.

Im Meer die Sonne untergehend, zwei Jünglingsfreunde, an einander traulich gelehnt, auf einer Höhe stehend, von den letzten Strahlen beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und erquicken sich mit und an einander.

Für dergleichen Naturszenen hatte Tischbein stets reinen Sinn und offene, freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich, als Reisender in unwirtbarem Gebirg, am Sonnenaufgang und herrlichen, sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen-Auf- und Untergänge
Preisen Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in Bezug auf Landschaft große Vorteile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler, um Rom und Neapel, auf mannigfachen Reisen, so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend.

Auch auf das stärkste drückten sich einzelne Vorfallenheiten der leblosen Natur in sein Gedächtnis; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Anteil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene, seltene Örtlichkeiten, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlischt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden, furchtbaren Spiel des Vesuvs, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden, fließende Laven, wie die erstarrten, faßt er gleich charakteristisch auf. Solche flüchtige Blätter, deren ich noch gar manche sorgfältig verwahre, sind geistreiche Lust.

III.

Wie man sonst angehenden Kunstjüngern eine reiche vollbeerige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheim-

nisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung zu versinnlichen, so standen zu Frascati in dem Aldobrandinischen Garten, zu einer Einheit versammelt, die verschiedenartigsten Bäume, ein Wanderziel allen Künstlern und Kunstfreunden.

In der Mitte hob sich die Cypresse hoch empor, links strebte die immer grünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Ästen umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel, und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen; sodann nahmen, weiter hervor, die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf, und das Ganze rundete sich befriedigend.

Von dieser musterhaften Gruppe besitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieses Gebilde unverrückt im Sinne behalten, solches in gegenwärtigem Kunst- und Musterbüchlein abermals vorgestellt, nur, dem Format gemäß, um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim schrieb ich zur Seite:

Wenn in Wäldern Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestöret;
Doch wo einzelne Gesellen
Zierlich mit einander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt eine seltene, vielleicht einzige Erscheinung, schwer, unmöglich zu be-

schreiben. Da sich jedoch die wunderlichste Zufälligkeit unserm Freunde so tief eingeprägt hat, daß er den Gegenstand oft wiederholen mochte, so sei auch von unserer Seite der Versuch gewagt.

Inmitten eines von düsteren Bäumen umschatteten Wasserspiegels zeigt sich auf geringer Erderhöhung eine alte Eiche, im Volllichte, ihre zackigen Äste umher verbreitend und niedersenkend, so daß die letzten Blätterbüschel beinahe das Wasser erreichen und sich darin gar freundlich bespiegelnd wiederholen. Eben so ist der wenige abgesteilte Erdgrund, worauf der Baum steht, auch Stamm und Äste, insofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einsamkeit erwachsene, ausdauernde Baum, in düsterer Umgebung erleuchtet, in der Wüste sich selbst bespiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphischen Reim:

Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor,
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor;
Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen,
Einsamkeit ist höchstes Gut.

V.

In belebte und angenehme Gesellschaft versetzt uns aus jener Einsamkeit geschwinde dieses Blatt. Auf Rasen gelagert sehen wir anmutige Jungfrauen, deren schöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur teilweise verhüllt sind; der Anblick von derben, gefälligen Gliedern ist uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: was versammelt sie an diesen

Platz? was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch, näher besehen, schauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume sitzend, einen lieblichen Jüngling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen seines Vortrags, auf was für Melodien er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet; wohl die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die muntersten Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörerschaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen suchten wir dies auszudrücken:

Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife;
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

VI.

Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich-natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfachwahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben, Spiel und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegen einander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der so-

genannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde, und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Hiernach also haben wir dem sechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geschrieben:

Heute noch im Paradiese
Weiden Lämmer auf der Wiese,
Hüpft von Fels zu Fels die Ziege;
Milch und Obst nach ew'ger Weise
Bleibt der Alt- und Jungen Speise.
Mutterarm ist Kinderwiege,
Vaterflöte spricht ans Ohr,
Und Natur ist's nach wie vor;
Wo ihr huldiget der Holden,
Erd' und Himmel silbern, golden.
Darum Heil dem Freunde sei,
Der sich fühlt so treu und frei!

Nun zur nähern Beschreibung des Dargestellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau schaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem freundlichen Angesicht. Es ist aber keineswegs der Zuschauer, nach welchem sie sich umsieht; ihr Geschäft verrichtend, horcht sie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das, an ihrem Rücken, nach der eben quillenden unschuldigen Nahrung verlangt. Vorwärts liegen und sitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch schlürfend, ohne weiteres Hilfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume sitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aste schweben, empfangen und der Familie einen willkommenen Nachtisch bereiten.

In der Ferne sieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heiteren kühlen Morgen für die Um-

sitzenden zu erwärmen; die Felsengrotte aber zunächst ist hoch, tief und geräumig, wie sie vor Stürmen und unfreundlicher Jahrszeit zu schützen hinreichend sein möchte. Und so ist auch das Troglodytische anzudeuten nicht vergessen, als nächstes Hauptbedingnis eines solchen halb wahren, halb poetischen Naturzustandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
Das wird ein Kind ergreifen,
Was die Väter sungen,
Das zwitschern muntere Jungen.
O möchten sie zum Schönen
Sich früh und früh gewöhnen,
Und wären sie geboren
Den ziegenfüßigen Ohren!

Mit dieser Strophe begleiteten wir ein Bild, das, nach des Künstlers liebster Weise, bei natürlichen, selbst ans Rohe grenzenden Gegenständen zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen, freien Hügelgruppe haben sich drei Figuren zusammengekauert. Faun, der Vater, seinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten, sittigen Mutter auf dem Schoß gehaltenen Knaben die Töne der Rohrpfeife vordudelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu versuchen. Alle drei Gesichter sind glücklichen Ausdrucks: der Vater scheint sein Bestes tun zu wollen, das Kind greift täppisch wacker zu, die Miene der Mutter hat eher etwas Schmerzliches, sie scheint gerührt, entzückt, wie es solchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier ist zu bemerken, daß der zartfühlende Künstler sich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern solcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches

im Plastischen, bei Darstellung wilder Bacchantenchöre, wohl zulässig, ja notwendig sein möchte, in der Malerei aber, selbst von großen Meistern kunstreich ausgeführt, immer etwas Anstößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit tierischem Huf und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin, in der gesitteten Welt, die Männer gestiefelt zu sehen gewohnt sind, nicht weit von jenem Faunenkostüm entfernt, so können die Frauen hingegen ohne lange würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch diese vom Künstler beliebte Wendung ergibt sich eine merkliche Annäherung an unsere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunstwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen ist hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht sei; Pinienschirme weichen hinabwärts, wodurch denn auch die kolossalen Fichtenzapfen motiviert sind, welche neben jenen Gestalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier ist nun eines Geschlechts zu gedenken, welches in dem Tischbeinschen Idyllenkreis eine bedeutende Rolle spielt: ich meine die Centauren, die er, als Pferd- und Menschenkundiger, sehr gut vorzustellen weiß.

Wenn wir der menschlichen Gestalt Bocksfüße hinzufügen, sie mit Hörnchen und Großohren begaben, so ziehen wir sie zum Tiere herunter, und nur auf der niedrigsten Stufe schöner Sinnlichkeit dürfen wir sie erscheinen lassen. Mit der Centaurenbildung ist es ganz ein anderes. Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen

vermag, eben so erscheint der Centaur beneidenswert, dessen unmögliche Bildung uns nicht so ganz unwahrscheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verschmolzen zu sein scheint. Denken wir uns dieses Geschlecht nun auch als gewaltige, wilde Berg- und Forstgeschöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen sich stählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir sie erfahren in der Sternkunde, die ihnen sichere Wegesrichtung verleiht, ferner einsichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben sind, so läßt sich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich sinnende, Erfahrung verbindende Männer sich hervortun, denen man wohl die Erziehung eines Fürsten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt ruhend, also den tierischen Leib an der Erde findet. Der obere, menschliche Teil deutet aber auf Höheres, mehr als Menschliches. Denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt, ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill sein? einem Chiron als dem tüchtigsten Pädagogen übergeben, welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edel-ernst, ein Halbtier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,

Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Centauren selbst zur Bürde.

IX.

Die sämtlichen sowohl sittlich menschlichen als natürlich animalischen Elemente der Tischbeinschen Idylle haben wir bisher beherzigt und dargestellt; nun, da wir genug in dieser Region gewandelt, müssen wir noch zum Abschluß einer tragischen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas, und so hat auch unser Künstler nicht unterlassen, die Scheideszene von Hirt und Hirtin gemütlich darzustellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwüstlich fortwachsenden Eichbaum sitzen sie neben einander, die holden, erst lebensanfänglich Jüngeren. Der Knabe, die Füße über einander geschlagen, sieht vor sich hin; er wüßte nichts zu sagen, er vermag nicht über den Verlust zu denken. Verlust denkt sich nicht, er fühlt sich nur. Die schlanke, tüchtige, wohlgebaute, schöne Hirtin aber lehnt sich trostlos auf seine Schulter; ihr ist wohler, sie kann weinen, sie bezahlt der Gegenwart, was mit schweren Zinsen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und so sehen wir die beiden allein, aber nicht einsam, denn neben ihnen hat der Künstler sinnig die spiral endenden Hirtenstäbe umgekehrt zur Erde gesenkt, in einander greifend; auch

sieht man zunächst verschiedenartige Schafe, als wenn sie beiderlei Herden angehörten, sich mit den düstern Köpfchen gegen einander unschuldig betun. Mit einem Waldgebüsch ist das Ganze geschlossen.

Und so schließen wir auch unsere Idyllenregion, oder vielmehr, ehe wir aus derselben herausgetreten, befreunden wir uns mit etwas Höherem, Übermenschlichem, das uns desto erfreulicher aufnimmt, als wir an der sinnigen Behandlung des Untermenschlichen, dem Künstler dankend, Freude genossen. Und an der Schwelle dieses Überganges sprechen wir aus, wie folgt:

Was wir froh und dankbar fühlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir lechzen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt:
Heitre Gegend, groß gebildet,
Jugendschritt an Freundesbrust,
Wechselseitig abgemildet,
Holder Liebe Schmerzenslust —
Alles habt ihr nun empfangen,
Irdisch war's und in der Näh';
Sehnsucht aber und Verlangen
Hebt vom Boden in die Höh'.
An der Quelle sind's Najaden,
Sind Sylphiden in der Luft,
Leichter fühlt ihr euch im Baden,
Leichter noch in Himmelsduft;
Und das Plätschern und das Wallen,
Ein und andres zieht euch an:
Lasset Lied und Bild verhallen,
Doch im Innern ist's getan.

X.

In dem ernst-lieblichen Fels- und Waldgebüsch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgestreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die schlankste Ge-

stalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilfkranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes jugendliches Gesicht sehen, völlig zu der untadeligen Gestalt passend; sie scheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, auf dem Rohr sein Nest verteidigend, mit leidenschaftlichem Geschrei gegen sie anstrebt; es scheint, als habe das zarte Tierchen die Halbgöttin jetzt erst gewahrt und die Störung seines stillen sichern Ansiedelns furchtsam-lebhaft empfunden. Aber so ganz einsam ist unsere Schöne nicht hier oben: nur etwas höher und rückwärts, im Dunkel einer Felsgrotte, ruht in der Dämmerung des Widerscheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmutige Gespielin. So dürfen wir sie nennen: denn die beiden überfließenden Urnen senden ihre spielenden Wellen einem Bett zu, vereint fließen sie hin und scheinen das mädchenhafte Gespräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen sich wohl einmal entzweien und eben auch so zusammengeflossene Bäche nach Umständen wieder sich trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelsinnig auszudrücken gesucht:

Jetzo wallen sie zusammen,
Kühle kühlt und birgt die Flammen;
Tiefer unten werden Hirten
Sich zum Wonnebad entgürten;
Um den Schönsten von den dreien
Werden beide sich entzweien.
Diese fließt in offner Schwüle,
Jene, zu gewohnter Kühle,
Sucht den Liebsten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf schwankem Seil wandelbare Bewegungen,

kühnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechsel; über solcher Kraftäußerung und Anmutserscheinung vergessen wir die geringen Hilfsmittel, welche diese wundersame Welt flüchtig begründen; nur auf das Bild schauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mitteilt und eine liebliche Kunstwelt eröffnet.

Und so haben auch die antiken Maler beim anschaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen scheinen, da sie ihn kaum berühren, diesen Boden sowohl als jedes irdische Hilfsmittel, Sprung- und Flugwerk beseitigt, ihre Gestalten in der Luft schwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie sie der Einbildungskraft, die sich ihrer, von allem Nebenwerk abgesondert, am liebsten erinnern mag, frei und unbedingt vorschweben. Auf solche Weise steigert auch Tischbein sein idyllisches Bestreben; auf leichtem Rohrgezweige hebt er seine Muse empor, wie wir begleitend auszudrücken suchten:

Was sich nach der Erde senkte,
Was sich an den Boden hielt,
Was den Äther nicht erreicht,
Seht, wie es empor sich schwenkte,
Wie's auf Rohr und Ranken spielt!
Künstlerwille macht es leicht.

XII.

Durch diesen Übergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt und in ätherischer Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finstern Luftraume schwebt im weiten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben sieht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angesicht so wie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der

Schwebenden unaufgeklärt; um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln; Auroren erkennen wir da. Der Gedanke, sie so vorzustellen, ist freundlich genug. Denn wie wir sonst, auf heiligen Bildern, um das Haupt der verklärten Mutter Gottes Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, eben so ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rot gesäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll gestaltet sind. Wir begrüßten sie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finsternis werden Rosen geboren,
Sie fleucht, so leicht, so hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Ferse scheint.
Das ist denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüten schweben.

XIII.

Eine noch lieblichere Gestalt schwebt näher an uns heran, obgleich verschleiert, doch so gut wie nackt. Die Art ihres Erscheinens drückten wir folgendermaßen aus:

Ohne menschliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Tauig Moos und Wasserflächen
Überschreitend schwebt sie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenstunde gedenken; denn auf diese scheint sie uns zu deuten, wo sich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorhoben, um als Tau die benachbarten Hügelflächen sonnenscheu zu erquicken und zu verschwinden. Eben so wenig dürfen wir hoffen, diese liebenswürdige Gestalt anzuhalten, uns ihrer zu bemächtigen. Sie zieht vorüber und läßt uns traurig zurück, so wie die Morgenstunde, wenn wir sie auch treulich genützt, immer zu früh enteilt, um uns

der Mühe des Tages zu überlassen. Deshalb fügten wir hinzu:

Heute floh sie, floh wie gestern,
Riß der Muse sich vom Schoß;
Ach! sie hat so lästige Schwestern,
Peinlich werden wir sie los.

XIV.

Die leichte Bewegung eines zierlichen Gestaltenpaars erinnert uns an die heitersten gesellig-festlichen Stunden. Zwei leicht bekleidete Feenmädchen scheinen sich im Fluge zu begegnen; so eben vor einander vorbeischwebend, sehen beide sich um, als wollten sie die liebliche Gespielin so schnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichste Biegung der Körper, anmutigste Bewegung der äußersten Glieder, augenblickliche Verschlungenheit zweier gleich lieblicher Wesen erinnerten uns an unschätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weichend uns der froheren übergibt und das Leben, einem Tanzreihen gleich, sich auf das anmutigste wiederholend, dahinschwebt.

Alles, was uns bewegsam beglückte, Musik, Tanz, und was sonst noch aus mannigfaltigen, lebendig-beweglichen Elementen sich entwickelt, im Kontraste sich trennt, harmonisch wieder zusammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieses Bildes in Erinnerung treten. Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt.

Diesmal entließen wir sie mit dem einfachen Ausruf:

Wirket Stunden leichten Webens,
Lieblich lieblichen begegnend,
Zettel, Einschlag längsten Lebens,
Scheidend, kommend, grüßend, segnend.

XV.

Und wie denn der kluge Feuerwerker seine blendenden Darstellungen gewöhnlich mit einer Raketengarbe zu enden pflegt, so hat auch unser Freund, was bisher einzeln oder paarweis, an der Erde, in der Mittelhöhe erschien, nun zur Dreiheit erhoben und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhängender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen könnte; er hangt, von Rosen und wildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische leichte Sylphiden, die unterste flach wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Äther verlierend. Es ist, als wenn der Künstler die Howardische Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt, und es bedürfte nur noch weniges, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste, mit Schale und Krug, an die Rosen heran und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonaler Richtung, die dritte senkrecht steigt empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende vorgestellt. Wir werden den wackern Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden, und bringen deshalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von „Howards Ehrengedächtnis" erscheinen dürfte.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI,

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen und uns vor einer Szene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich-gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigentümlichkeit aufgehoben und mit Fruchtfeld und Ackerboden ausgeglichen, der Vegetation anheim gegeben; hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgend einen Anteil einzuräumen. Wir bezeichneten den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, graufe Höhle,
Bergeshöh' und ernstes Licht,
Seltsam, wie es unserer Seele
Schauderhafte Laute spricht.
So erweist sich wohl Natur,
Künstlerblick vernimmt es nur.

Nun lasse man diese prosaisch-rhythmischen Darstellungen abermals als einen Versuch gelten, weit entfernte oder wohl gar aus der Wirklichkeit verschwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzuwecken. Möge diese Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philostratischen Galerie gewidmet. Glücklicherweise werden die gegenwärtig besprochenen noch von deutschem Tageslicht beschienen, und welche Ausführung der Künstler so bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurteilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schlosse neben dessen Kabinett zu betreten.

XVII.

In dem lieblichsten Gewirre,
Wo das Bild um Bilder summt,
Dichterblick wird scheu und irre,
Und die Leier, sie verstummt.

XVIII.

Die Lieblichen sind hier zusammen,
Es ist doch gar zu viel der Flammen.
Der Überfluß erregt nur Pein:
Es sollten alle nur eine sein.

XIX.

„Was trauern denn die guten Kinder?
Sie sind so jung, da hilft's geschwinder."
Habt ihr's vergessen, alte Kinder?
Es schmerzt im Augenblick nicht minder.

XX.

Glücklicher Künstler! in himmlischer Luft
Bewegen sich ihm schöne Weiber.
Versteht er sich doch auf Rosenduft
Und appetitliche Leiber.

XXI.

Hier hat Tischbein, nach seiner Art,
Striche gar wunderlich gepaart;
Sie sind nicht alle deutlich zu lesen,
Sind aber alles Gedanken gewesen.

XXII.

Wie herrlich ist die Welt! wie schön!
Heil ihm, der je sie so gesehn!

Radierte Blätter

nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth. Weimar 1821.

Das Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radierte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als einem Sinne erwünscht sein; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere längst verklungene Bilder aus dem letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Andernteils aber hab' ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn, aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei, nicht auch etwas künstlerisch Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vorteilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den einzelnen so manches erwähnen: denn wie man von Leibniz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente seinem Gedächtnis eingeprägt, also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorübergegangen, festgehalten werden und die Reproduktion derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert wird. Nun kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist, allen und jeden Gegenständen eine anmutige Nachbildung zu ver-

leihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders aussprechenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzu früh entrissene Kaaz sich eine Sammlung aussuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödliche Krankheit verhindert ward.

So ist denn auch der schönste Gewinn, den der Liebhaber bei seinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Gesellschaft des Künstlers lieb und wert, unterhaltend und nützlich bleibt; und wer auch nicht selbst hervorzubringen im stande ist, wird, wenn er sich nur kennt und zu beurteilen weiß, im Umgang mit produktiven Menschen immer gewinnen und, wo auch nicht gerade von dieser Seite, doch von einer andern sich ausbilden und auferbauen.

Im Gefühl übrigens, daß diese Skizzen, selbst wie sie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beschauer löblich getäuscht werde, als wenn er das mit Augen sähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zustand, in welchem der Zeichner sich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein gleiches haben wir schon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes getan; denn wenn man von einem jeden Kunstgebilde zwar verlangen kann, daß es sich selbst ausspreche, so gilt dies doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung sich eignenden Werken. Andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünschen übrig lassen, mag man wohl mit guten Worten eine schickliche Nachhilfe gönnen.

Mannigfaltiges, was hier noch zu sagen wäre, bleibe verspart auf den Fall, daß die Unternehmung begünstigt würde und mehrere Blätter, über die man sich äußern könnte, den Freunden der Kunst und der Sitte vorgelegt wären.

I.

Einsamste Wildnis.

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten im Entzücken;
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.
Doch unvermögend Streben, Nachgelalle
Bracht' oft den Stift, den Pinsel bracht's zu Falle;
Auf neues Wagnis endlich blieb doch nur
Vom besten Wollen halb und halbe Spur.

Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt
Unausgesprochnes auszusprechen wagt,
Den Sinn, woran die Hand sich stotternd maß,
Das Unvermögen liebevoll vergaß,
Ihr seid es, die, was ich und ihr gefehlt,
Dem weiten Kreis der Kunstwelt nicht verhehlt.
Und wie dem Walde geht's den Blättern allen:
Sie knospen, grünen, welken ab und fallen.

II.

Hausgarten.

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus,
Von Tür zu Türe sieht es lieblich aus;
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

III.

Freie Welt.

Wir wandern ferner auf bekanntem Grund:
Wir waren jung, hier waren wir gesund
Und schlenderten den Sommerabend lang
Mit halber Hoffnung mannigfalt'gen Gang.
Und wie man kam, so ging man nicht zurück:
Begegnen ist ein höchstes Liebeglück.
Und zwei zusammen sehen Fluß und Bahn
Und Berg und Busch sogleich ganz anders an.
Und wer dieselben Pfade wandernd schleicht,
Sei ihm des Zieles holder Wunsch erreicht.

IV.

Geheimster Wohnsitz.

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
Es kommt vielleicht vom Altertum zu Tag:
Denn vieles wirkte, hielt am sel'gen Fleiß,
Wovon die Welt noch keine Silbe weiß.
Der Tempel steht, dem höchsten Sinn geweiht,
Auf Felsengrund in hehrer Einsamkeit.
Daneben wohnt die fromme Pilgerschar,
Sie wechseln, gehend, kommend, Jahr für Jahr.

So ruhig harrt ein wallendes Geschlecht,
Geschützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht,
Und wer sich dort sein Probejahr befand,
Hat in der Welt gar einen eignen Stand;
Wir hofften selbst uns ein Asyl zu gründen:
Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
Der Abend war unübertrefflich schön,
Ach, wollte Gott, ein Künstler hätt's gesehn!

V.

Bequemes Wandern.

Hier sind, so scheint es, Wanderer wohl bedacht:
Denn jeder fände Pfad um Mitternacht.

Wir sagen nicht, wir hätten's oft gesehn,
Dergleichen Wege doch gelang's zu gehn;
Denn freilich, wo die Mühe war gehoben,
Da kann der Waller jede Stunde loben:
Er geht beherzt, denn Schritt für Schritt ist leicht,
So daß er fröhlich Zweck und Ziel erreicht.

O selige Jugend, wie sie, Tag und Nacht,
Den Ort zu ändern innigst angefacht,
Durch wilden Bergriß höchst behaglich steigt
Und auf dem Gipfel Nebeldunst erreicht.
Man schelt' es nicht: denn wohl genießt sie rein
Auch über Wolken heitern Sonnenschein.

VI.

Gehindertes Verkehr.

Wie sich am Meere Mann um Mann befestigt
Und am Gestade Schiffer überlästigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht,
Bald Recht, bald Plackerei, sein selbst gewiß,
Sei, wie es sei, und immer Hindernis,
So Tag und Nacht den Reisenden zur Last:
Es ist vielleicht zu düster aufgefaßt.

Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen

(1821)

Als ich im April 1810 nach Jena ging, um meine zwei Bände zur Farbenlehre abzuschließen und den Druck zu beendigen, sah ich der Erledigung von einer Last, die so viele Jahre auf mich gedrückt, mit Wohlbehagen ent-

gegen: ich hatte mich so lange Zeit mit der Farbe, aber ohne Bezug auf lebendige Gestalt und Natur, beschäftigt, daß dieser abstrakte, ja abstruse Zustand mir höchst widerwärtig erschien und mich ein wunderliches Verlangen überfiel, das, was in mir läge von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft, noch einmal zu versuchen. Dies geschah nun auf diese Weise, daß ich bei einsamen Spaziergängen mir gewisse Gegenstände so fest als möglich einprägte und nachher zu Hause mit der Feder aufs Papier fixierte, auch wohl an der Natur selbst Umriß versuchte oder nach Erzählungen mir Gegenden vorbildete und teils die Umrisse stehen ließ, teils durch Licht und Schatten die Gegenstände zu sondern suchte. Dieses setzte ich fort bis in den August, auf meiner Reise nach Karlsbad und Töplitz, da denn auch die Ausflüge nach Graupen und Bilin gleicherweise benutzt wurden. Und so entstanden denn nachstehende zweiundzwanzig Blätter, die ich mit so wunderbarer Aufmerksamkeit aufzog, umrahmte und mehr oder weniger ausführte. Da mit dem August sich diese gewissermaßen angestrengte Neigung völlig verlor, auch nachher wenig der Art von mir hervorgebracht wurde und, selbst wenn ich es versuchen wollte, nicht sonderlich gelang, so habe diese Zeichnungen sämtlich zusammengehalten, keine fremde Hand, wie ich sonst bei Skizzen gerne tat, darin walten lassen, und so dieser eigenen Lebens- und Kunstepoche ein Denkmal zu erhalten gesucht; wie ich sie denn auch gegenwärtig in einen Band gesammelt, um sie für ein Ganzes zu erklären, woraus Fähigkeit sowohl als Unfähigkeit beurteilt werden könnte.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker

auf Befehl des Miniſters für Handel, Gewerbe und Bauweſen herausgegeben von der techniſchen Deputation der Gewerbe. Berlin 1821. Drei Abteilungen. (Nicht im Handel.)

Wenn die Künſte aus einem einfachen Naturzuſtande oder aus einer barbariſchen Verderbnis nach und nach ſich erheben, ſo bemerkt man, daß ſie ſtufenweiſe einen gewiſſen Einklang zu erhalten bemüht ſind; deswegen denn auch die Produkte ſolcher Übergangszeiten, im ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewiſſe Zuſtimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber iſt die Einheit auf dem Gipfel der Kunſt; denn wenn der Baumeiſter zu dem Gefühl gelangt, daß ſeine Werke ſich in edlen einfachen faßlichen Formen bewähren ſollen, ſo wird er ſich nach Bildhauern umſehen, die gleichmäßig arbeiten. An ſolchen Verein wird der Maler ſich anſchließen, und durch ſie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tiſcher, Töpfer, Schlöſſer und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden geſellig bemüht ſind.

Es gibt Zeiten, wo eine ſolche Epoche aus ſich ſelbſt erblüht, allein nicht immer iſt es rätlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlaſſen, beſonders in Tagen, wo die Zerſtreuung groß iſt, die Wünſche mannigfach, der Geſchmack vielſeitig. Von oben herein alſo, wo das anerkannte Gute verſammelt werden kann, geſchieht der Antrieb am ſicherſten; und in dieſem Sinne iſt obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vor-

wärts geführt, auf Befehl und Anordnung des Königlich preußischen Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Exzellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth ist ausgesprochen, daß der Techniker, insofern er seiner Arbeit die höchste Vollendung gibt, alles Lob verdiene, daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete, auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen wohl gedacht und dem wahren Kunstsinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht, wie der Künstler, einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermutigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preußischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieses wäre nun durch merkantilische Spekulation schwer zu fördern: es gehörte dazu königliche Munifizenz, einsichtige, kräftige, anhaltende ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker, alle zusammen wirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Mauch, Moses und Funke, als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei einem Blatte Anderloni als leitender Meister. Als Kupferdrucker nennt sich Prêtre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner

und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber, nach der in England erfundenen Weise, in Holz geschnitten erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurat Schinkel auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in Großfolio-Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abteilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal koloriert vorhanden.

Der Text, Kleinfolio-Format, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nötige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare, theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

[Zweite Lieferung. Berlin 1823.]

Von diesem so kostbaren als schätzenswerten Unternehmen haben wir bereits gebührende Anzeige getan.

Es wird herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abteilungen: die erste enthält architektonische und andere Verzierungen; die zweite Geräte, Gefäße und kleinere Monumente; die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben vor uns zu sehen, und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögerndem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übrig bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenötigt wurden; ja, dies nicht allein, wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden. Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Tätigkeit notwendig ergießen und der hohe Beförderer, die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

Kupferstich nach Tizian,

wahrscheinlich von C. Cort.

(1822)

Wenn man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man folgendes zu bedenken. Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing, den zwar noch immer respektablen, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde, als eine Art von Musterkarte, alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände, als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit, mit ausgeführt wurden. Zu Tizians Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand, fast am Rande, nächst Felsen und Baum, das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schnitte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Meisterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargetan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein

sanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Totenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Exuvien und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur, nach oben ausgesprochenem Grundsatz, für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flächeren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran; das rechte steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige unförmliche Massen von übergebliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmut eines

solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüberliegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen: da stehen mächtige Türme, frisch errichtete oder völlig wiederhergestellte Verteidigungsanstalten, neue, wohl ausgemauerte Schießscharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, so wie der dahinter stehende Turm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche Ort- und Zeitverwechselung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Retter heranbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Drachenschwanz loszulösen, im ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Gestalt herausdeuten; an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch, still wallend, bis zu dem feuerspeienden Rachen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

Zum Schlusse jedoch, ganz genau besehen, nach befragten Legendenbüchern, ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda. Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist.

Endlich trifft seine Tochter das Los, welche jedoch durch den hereinstürmenden Ritter St. Georg befreit und der Lindwurm getötet wird. Sie geht zum Christentum über, ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung

(1823)

Den Freunden meiner literarischen Tätigkeit ist der II. Abteilung 5. Teil *Aus meinem Leben* bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigen Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort, Duisburg und Münster abzustatten; wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich, zu gewünschter Erheiterung, überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlassene Gemmensammlung den geistig-ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die Weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin

die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.

Da die Besitzerin diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohltätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, suchte ich eine Übereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von Gotha zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zu Gunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand. Ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er teile gern den Genuß mit andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Echtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerten Vergnügen."

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem andern, wodurch wir, alles zusammen-

genommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen: bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Wert sein sollte; und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse paduanische Nachahmungen von den echten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der Königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben konnten und mehr nach Neigung und Vorurteil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das teure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei; wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung wert zu achten,

hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majestät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme; welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Wert, mit Kenntnis, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammen gehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und wert gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen echten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen; wozu vielleicht eine französische Übersetzung jenes Neujahrsprogramms der Allgemeinen Jenaischen Literaturzeitung, mit beigefügten charakteristischen Umrissen, nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas

par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye 1823.

Im fünften Bande der zweiten Abteilung Aus meinem Leben S. 358 sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zu teil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht, ebenfalls in Kunst und Altertum, Band IV, Heft I, S. 157, gebührend auszusprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Übersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede so viel als nötig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntnis eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm IV., der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Altertümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave. Prinz Wilhelm V., sein Sohn, folgte diesem Beispiel und vermehrte den Schatz unter Beirat der Herren Vosmaer und Friedrich Hemsterhuis.

Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Teil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Teil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen so wie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der oranischen Sammlung ein Königliches Kabinett zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl, dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung, bei Vereinzelung des berühmten Kabinetts des Herrn van Damme, waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die Königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1. Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden, gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheidt-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs: einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nikomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Altertums.

2. Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener

Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Brabants, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3. Eine zahl- und wertreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwitwete Frau von Schuylenburch von Bommenede im Haag.

4. Das herrliche Kabinett geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief schrieb über einen alten geschnittenen Stein, vorstellend eine Meernymphe an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5. Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte, als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltne Münzen mit einigen unbekannten.

6. Eine schöne Talerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Maastricht.

7. Die reiche Sammlung geschnittener Steine, aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Bloswyck, dessen Erben abgekauft.

8. Sammlung von Medaillen, Jetons und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinett des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofs zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinett noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwitweten Königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

Vorstehende Nachricht gibt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß, nach dem größten Glückswechsel, durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher, als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf, wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück, bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntnis und gewisser Mut, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen, mit verständig-mäßigem Aufwand, eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Wert darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nötig war, so

viel treffliche Einzelnheiten zusammen zu schaffen und zusammen zu halten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmütig zu sein, ohne dadurch zu gewinnen; und doch wird beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei. Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntnis, auf Tat oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler so wie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was

man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werte Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das deutlichste bezeichnet:

„Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an." Heeren „Ideen" dritter Teil, erste Abteilung.

Von deutscher Baukunst

(1823)

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten die deutsche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet, der größte Teil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn: sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugnis eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urteilte; und dennoch spricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß

beobachtet sei; unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierat anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zieraten durch Reichtum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gotischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Teilen und der Teile unter einander entsprungen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zieraten, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel, Cours d'Architecture, Cinquième partie. Liv. V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hiebei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Überlieferung da, ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Ältere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Anteil an solchen Produktionen der Vergangenheit erregt worden, so verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Wert und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältnis zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges imposantes Werk dieser Art. Der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben, um so weniger, als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahr 1810 jedoch trat ich, durch Vermittelung eines edlen Freundes, mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Be-

weise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude, in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Förderniſſe darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller, ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das glücklichste mitwirkte. Ein entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweitürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam; und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses eben so einsichtigen

als tätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden; denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Teilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Teilnahme sehe ich nun das Publikum die Vorteile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind: denn so lange bin ich Zeuge der eben so schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisseréeschen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mitteilung frisch gezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Anteil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurück versetzte, fand ich doch den größten Vorteil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein abzulegen das Glück hatte.

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Übergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Eben so halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisserée'sche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen; da er denn, wenn er gelegentlich sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurteil oder, im Gegensatz, einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach funfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und

des damals, 1773, im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich: denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Turm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangle. Das alles traf mit den neueren Überzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein, da wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching, jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst; wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtestes Hilfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntnis aufgesetzt hat.

Die Externsteine

(1824)

An der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und

zwar in der Richtung von Südost nach Südwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn, am Ausgange eines Tales, stehen, abgesondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne senkrecht in die Höhe strebende Felsen; ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühsten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen; die Feinheit des Korns erlaubte sogar, Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz, in Lebensgröße, halberhaben, in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Altertums verdanken wir dem Königlich preußischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermutens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Altertümern die Rede ist, muß man immer voraus sagen und setzen, daß, von der christlichen Zeitrechnung an, die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervortat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewohl nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu er-

freuen und zu erbauen, unabläſſig forthegte und daher dergleichen ſinnliche Darſtellungen geiſtiger und heiliger Gegenſtände auf einen ſolchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört ſich dagegen zu ſträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entſchiedener Spaltungen der morgenländiſchen Kirche bewirkt ward.

Im Weſten war dagegen alle Fähigkeit, irgend eine Geſtalt hervorzubringen, wenn ſie je dageweſen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten alles, was in früherer Zeit dahin gewandert ſein mochte, weggeſchwemmt, eine öde, bildloſe Landweite war entſtanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfnis zu befriedigen, ſich überall nach den Mitteln umſieht, auch der Künſtler ſich immer gern dahin begibt, wo man ſein bedarf, ſo konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Beruhigung der Welt, bei Ausbreitung des chriſtlichen Glaubens, zu Beſtimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Weſten gefordert und öſtliche Künſtler dahin gelockt wurden.

Ohne alſo weitläufiger zu ſein, geben wir gerne zu, daß ein mönchiſcher Künſtler unter den Scharen der Geiſtlichen, die der erobernde Hof Karl des Großen nach ſich zog, dieſes Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unſere Stuckatoren und Arabeskenmaler, führten Muſter mit ſich, wonach ſie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Geſtalt ſich zu ſicherem, andächtigem Behuf immerfort identiſch eindrücken und ſo ihre Wahrhaftigkeit beſtärken ſollte.

Wie dem nun auch ſei, ſo iſt das gegenwärtig in Frage ſtehende Kunſtwerk ſeiner Art und Zeit nach gut, echt und ein öſtliches Altertum zu nennen, und da die treffliche Abbildung jedermann im Steindruck zugänglich ſein wird, ſo wenden wir unſere Aufmerkſamkeit zuerſt auf die geſtauchte Form des Kreuzes, die ſich der gleich-

schenkligen des griechischen annähert; sodann aber auf Sonn' und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren, mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Tränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei, erfahren wir durch Simplicius' Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag: denn sie sagen, weil die Übel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Teil nehmen, und die Finsternisse seien nichts anders als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wohl möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen

wir uns nicht allzu fest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Übrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablassender Teilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird — ein schönes würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wiedergefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schoß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird.

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie, als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes, unerläßlich scheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegsfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen, als dem bösen Prinzip, umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten sein möchten.

Und nun vergeſſen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourts Werk Histoire des Arts par les Monuments, und zwar auf deſſen 163. Tafel, eine ähnliche Vorſtellung vorhanden iſt, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorſtellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu ſehen iſt, indeſſen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöſcht worden.

Nun aber zum Schluß werd' ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithratafeln zu ſehen ſeien, weshalb ich denn die erſte Tafel aus Thomas Hyde Historia religionis veterum Persarum bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, ſodann aber die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seels Mithrageheimniſſen, Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht ſymboliſch gebildet ſind.

La Cena, Pittura in muro di Giotto, nel refettorio del Convento di S. Croce di Firenze,

J. A. Ramboux dis., Ferd. Ruscheweyh inc. Romae 1821.

In drei Blättern groß Querfolio.

(1824)

Die Weimariſchen Kunſtfreunde könnten ſich die Anzeige dieſes Kupferſtiches leicht machen und nur ſagen, Herr Ramboux habe Giottos Freskogemälde treufleißig nachgezeichnet und Herr Ruſcheweyh ſei als Kupferſtecher wegen der angewendeten großen Sorgfalt und reinlichen Arbeit nicht weniger zu loben. Sie könnten etwa ferner noch hinzuſetzen, daß jeder echte verſtändige Kunſtliebhaber eilen ſoll, mit dieſen Blättern ſeine Sammlung zu

bereichern; und so wäre die Sache wahrscheinlich zu jedermanns Wohlgefallen abgetan und besagte W. K. F. hätten noch dazu ihrem eigenen Gewissen nicht das geringste vorzuwerfen, denn alles verhält sich in der Tat also.

Aber es haben seit geraumer Zeit schwere Verirrungen des Geschmacks sich eingefunden, und sie mehren sich; daher liegt uns, liegt jedem in Sachen der Kunst Unbefangenen die Pflicht ob, bessere Überzeugung bei dargebotener Gelegenheit auszusprechen, und so müssen wir uns auch im gegenwärtigen Falle zu etwas mehr Umständlichkeit entschließen.

Werke wie das Abendmahl des Giotto werden gewöhnlich aus ganz verschiedenen Gesichtspunkten und in entgegengesetztem Sinne beurteilt. Liebhaber, welche Vorliebe hegen für die alte Schule, bewundern die Simplizität, das Gemütvolle, Treuherzige, Eigenschaften, die freilich der Kunst unserer Tage sehr zu mangeln pflegen, übersehen aber die unzulängliche Kunstbeschaffenheit der Werke aus dem vierzehnten Jahrhundert und möchten solche gar als Muster zur Nachahmung empfehlen, welches vermutlich auch der Fall mit den Blättern des Herrn Ruscheweyh nach Giotto sein wird. Andere hingegen regeln ihr Urteil nach unverdauten Schönheitsbegriffen, verlangen nie weniger als das Vollkommene, und so wie jene die einzelnen guten Eigenschaften unbedingt preisen, eben so scheinen diese nur nach Fehlern zu spähen; sie bemerken die ungleiche Länge der Füße am Apollo, finden am Laokoon einiges nicht richtig, versichern, daß am borgheſischen Fechter die Linie des Rückens mit der Linie des Vorderleibs wenig übereinstimme u. s. w. Diesen Gestrengen ist nun freilich der alte ehrliche Giotto mit seinen langen steifen Figuren, Proportions- und Zeichnungsmängeln und Sünden wider die Perspektive ein Ärgernis. Sei uns aber erlaubt, zwischen beiderlei Urteilen in die Mitte

zu treten und frei ohne Umschweife zu sagen: die erstgenannten irren, und die andern verderben uns den Genuß am Kunstwerk.

Wahrhaft nützliches Prüfen, gerechtes Würdigen wird nie, wofern nicht besondere Zwecke solches erheischen, bei den Fehlern verweilen, doch dieselben nicht übersehen; das Verdienstliche aber, erscheine dasselbe in welcher Gestalt es wolle, anerkennen, immerfort sich erinnernd, wie vom Winter nicht Rosen, vom Frühjahr keine Trauben verlangt werden dürfen; das heißt: der billige verständige Kunstrichter lobt und tadelt nicht bloß nach mehr oder weniger Lust und Unlust, so er im Anschauen eines Werks empfindet, sondern sein Urteil hat jedesmal die Geschichte der Kunst zur Unterlage, er berücksichtigt sorgfältig Ort und Zeit der Entstehung, den jedesmaligen Zustand der Kunst; ferner den Geschmack der Schule, auch den eigentümlichen des Meisters.

Um aber auf das Abendmahl des Giotto zurückzukommen, so ist dasselbe allerdings ein merkwürdiges Bild, zwar nicht in dem Sinne, als ob es sich zum Studium eignete für angehende Künstler: denn wer hieran den guten Geschmack erwerben, sich in der Zeichnung und andern eben so notwendigen Kunsterfordernissen festsetzen wollte, verfehlte sicherlich seinen Zweck; aber in kunsthistorischem Betracht und für Denkende ist das Werk in hohem Grade schätzbar, indem es Gelegenheit gibt, zu sehen, wie der reichbegabte Giotto den Gegenstand vom Abendmahl unseres Herrn sich gedacht, jedoch mit kindlicher, der schweren Aufgabe noch nicht gewachsener Kunst hinter seinen bessern Absichten und Bestrebungen zurückbleiben mußte.

Betrachtet man dagegen denselben Gegenstand von Leonardo da Vinci ausgeführt, so ergibt sich aus der Vergleichung beider die deutlichste, fruchtbarste Ansicht

von den Fortschritten, welche die Kunst neuerer Zeit im Verlauf von nicht viel weniger als zwei Jahrhunderten gemacht hat, weil beide, Meister von bewundernswürdigen Talenten und jeder mit Hinsicht auf seine Zeit groß zu nennen, für ihre Darstellungen ungefähr den gleichen Moment wählten; L. da Vinci nämlich den, wo Christus zu den Jüngern sagt: „Einer unter euch wird mich verraten." (Matth. Kap. 26, V. 21.) Giotto aber scheint vornehmlich die Stelle (V. 23) beachtet zu haben, wo es heißt: „Der mit mir in die Schüssel tauchet, wird mich verraten." Bei ihm verursacht das vom Herrn gesprochene Wort bloß eine Unterredung; mehrere der Apostel scheinen sich entschuldigen zu wollen, andere sehen wehmütig aus, einer (der vierte, Christo zur Rechten sitzende) macht die Gebärde des Entsetzens, Judas langt sich ruhig einen Bissen. Das Bemühen des Malers, dem Verräter einen von den übrigen Aposteln unterschiedenen, gemeinern Charakter zu geben, ist jedoch nicht zu verkennen.

In der Darstellung des Leonard da Vinci hingegen waltet die Kunst frei, und war schon ausgebildet genug, um das Schwerste zu unternehmen. Das Wort, die Voraussagung des Herrn, es werde ihn einer der mit zu Tische Sitzenden verraten, regt die ganze Gesellschaft urplötzlich gewaltsam auf; alle fahren zusammen und bilden höchst belebte, vortrefflich angeordnete Gruppen; alles lebt, alles ist in Bewegung; die Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein, Gestalt und Züge einer jeden Figur sind mit dem, was sie vornimmt, was sie leidet, ganz übereinstimmend, der Ausdruck wahr und kräftig; Judas erschrickt, fährt zurück und stößt das vor ihm stehende Salzfaß um. Mehrere dergleichen bedeutende Züge ließen sich noch angeben, allein es ist genug geschehen, um das Nützliche, Belehrende einer Vergleichung beider Werke darzutun. Anfang und Vollendung der

neuern Kunſt dürften durch andere Beiſpiele kaum wieder ſo anſchaulich und hervortretend gemacht werden können.

Collection des Portraits historiques de M. le Baron Gérard, premier peintre du Roi,

gravés à l'eau-forte par M. Pierre Adam, précédée d'une notice sur le portrait historique. I. et II. livraison. Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés. No. 9.

(1826)

Da uns die auf dem Titel verſprochene Notiz über das hiſtoriſche Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, ſo müſſen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden ſuchen.

Unter einem hiſtoriſchen Porträte kann man verſtehen, daß Perſonen, die zu ihrer Zeit bedeutend ſind, abgebildet werden, und dieſe können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zuſtandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgeſtellt ſein; und ſo möchten wohl von jeher viele hiſtoriſche Porträte einzeln gemalt worden ſein, wenn nur der Künſtler treu an dem Zuſtand geblieben iſt, um einen ſolchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Dutzend folgen ſollen, ſcheint auf etwas Ganzes und Zuſammenhängendes zu deuten.

Der Künſtler nämlich, Herr Gérard, im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigſter Schüler Davids, gefälliger als ſein Meiſter, kam in die bewegteſte Weltepoche, welche jemals eine geſittete Menſchheit aufregte; er bildete ſich zur wilden Zeit, ſein zartes Gemüt aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmutige, wodurch denn

doch der Künstler zuletzt allein sich das Publikum verpflichtet. In Paris als Künstler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimischen und Fremden, hielt von jeder seiner Arbeiten eine Zeichnung zurück und fand sich nach und nach im Besitz eines wahrhaft historischen Bildersaales. Bei einem sehr treuen Gedächtnis zeichnete er außerdem auch die Besuchenden, die sich nicht malen ließen, und so vermag er uns eine wahrhaft weltgeschichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Teils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Interesse an dieser Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, ist der große Verstand des geistreichen Künstlers, der einer jeden Person ihre Eigentümlichkeit zu verleihen und fast durchaus auch ihre Umgebung individuell charakteristisch anpassend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden selbst, dasjenige, was wir noch im allgemeinen zu sagen hätten, bis zum Schlusse versparend. Nur *eines* haben wir zu erinnern: wer, an die Leistungen des Pariser Steindrucks gewöhnt, hier das Gleiche der Bildnisse gleichzeitiger Männer oder der Galerie der Herzogin von Berry erwartet, wird sich nicht befriedigt, vielleicht abgestoßen finden. Hier ist, was man sonst so sehr zu schätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländischer Meister teuer bezahlt, eine meisterhaft geistreiche Nadel, welche alles leistet, was sie will, und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieses erkennt und zugesteht, wird sich auch in diesem Kreise gleich einheimisch finden.

Alexander der Erste,

Kaiser von Rußland, gemalt 1814.

Das Auftreten oder vielmehr das auf sich selbst Stehen (pose) dieser allgemein gekannten, verehrten,

majestätischen Person ist gar trefflich ausgedrückt: das Wohlverhältnis der Glieder, der natürliche Anstand, das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war; die glücklich ausgedrückten Lokaltinten des frei nach der rechten Hand blickenden Antlitzes, der dunklen Uniform, des klareren Ordensbandes, der schwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zusammen dem Bilde viel Anmut gibt.

Eben diesen Hut, flammenartig bebuscht, hält die Hand des rechten niedersinkenden Armes, die Linke greift in den Bügel des rückwärts hängenden Degens, und betrachtet man das Haupt nochmals, so ist es gar schön durch militärischen Schmuck des Kragens, der Achsel- und Ordenszierden begleitet. Mit entschiedenem Geschmack ist das Ganze behandelt, und wir müssen uns die Landschaft oder vielmehr Unlandschaft gefallen lassen. Die Figur ist auf großer Höhe gedacht, die hintersten Berge gehen nur ein weniges über den Fersen hin, und der Vordergrund ist kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch wüßten wir nichts dagegen zu sagen; denn dadurch steht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es scheint, als wenn die Vastität der Steppe uns an das unermeßliche Reich, das er beherrscht, erinnern sollte.

Karl der Zehnte,

König von Frankreich.

Ein höchst merkwürdiger Gegensatz, eine wohlgebaute edelmännische Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchst bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Teil dieser edlen Wohlgestalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Posament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchsehen, nachher aber umhängt ein kost-

barer Mantel den unteren Teil, außer den linken Fuß, und reicht als schwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Scepter in der Rechten, steht der Fürst neben Stuhl und Kissen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeschlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaster, Bogen und Bogengänge uns nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken lassen. Beide beschriebene Bilder, nebeneinander gelegt, geben zu wahrhaft großen historischen Betrachtungen Anlaß.

Ludwig Napoleon,

König von Holland, gemalt 1806.

Ungern nehmen wir dies Bild vor uns, und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns sehen, den wir persönlich hochzuschätzen so viel Ursache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Gesichte blickt er uns an; aber in solcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht kennen mögen. In einer Art von sogenannter spanischer Tracht, in Weste, Schärpe, Mantel und Krause, mit Stickerei, Quasten und Orden geschmackvoll aufgeputzt, sitzt er ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles hellbefiedertes Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem starken Polster ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm, alles vortrefflich komponiert. Mag es nun für die Augen ein schönes harmonisches Bild sein, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir diesen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen diesen Äußerlichkeiten entsagte und sein sittliches Zartgefühl, seine Neigung zu ästhetischen Arbeiten sich im Privatstande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Über seine kleinen höchst anmutigen Gedichte so wie über seine Tragödie „Lucretia" kam ich schon oft in Versuchung einige Bemerkungen niederzuschreiben, aber die Furcht, ein mir so freundlich geschenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

Friedrich August,

König von Sachsen, gemalt 1809.

Stellte das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräsentation dar, so gibt das vorliegende den entschiedenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle, charakteristisch sichere Gestalt eines bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt sich in herkömmlicher Kleidung; er steht vor uns, wie er lange vor seinem Hofe von den Seinigen und unzähligen Fremden gesehen worden: in Uniform, mehr der Hoffitte als militärischen Bestimmungen gemäß, in Schuh und Strümpfen, den Federhut unter dem Arm, Brust und Schultern mäßig mit Orden und Achselzierden geschmückt, ein regelmäßiges, uns ernst und treu anschauendes Gesicht, das Haar nach älterer Weise in Seitenlocken gerollt. Mit Zutrauen würden wir uns einem solchen Fürsten ehrerbietig darstellen, seiner klaren Übersicht vertrauend, unsere Angelegenheit vortragen und, wenn er unsere Wünsche gerecht und billig fände, einer wohlüberdachten Gewährung völlig sicher sein.

Der Grund dieses Bildes ist einfach würdig gedacht, aus einem anständigen Sommerpalast scheint der Fürst soeben ins Freie zu treten.

Ludwig Philipp,

Herzog von Orleans, gemalt 1817.

Ein würdiges Gesicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er dasteht, zeigt sich in seinen besten

Jahren, Ebenmaß der Glieder, stark und muskelhaft, breite Brust, wohlhäbiger Körper, vollkommen geschickt, als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erscheinen, die wir längst an Husaren, Ulanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borten und Litzen, an Posament und Quasten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrliche orientalische Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabstehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Tasche verbundenen Säbel. Ebenfalls ist die Figur sehr glücklich gestellt, und komponiert vortrefflich; die großen Flächen der weißen Ärmel und Beinkleider nehmen sich gar hübsch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünschen eine solche Figur auf der Parade gesehen zu haben, und indem wir dieses sagen, wollen wir gerade den landschaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant, auch wird ein gesatteltes Pferd, das sich nach seinem Herrn umsieht, dort gehalten. Die Aussicht nach der Tiefe hin ist rauh und wild, auch das wenige vom Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist mit großem Geschmack hinzugefügt, woran wir das Bedürfnis und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um sich sehen zu lassen, sie beobachtet nicht, sie gebietet nicht; deswegen wir sie denn als auf der Parade sich zeigend nach unserer Art betrachten mußten.

Herzog von Monte Bello,

Marschall Lannes, gemalt 1810.

Das Gegenteil des vorigen Bildes erblicken wir hier: ein schlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht

mehr geschmückt, als nötig ist, um ihn an seiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüts- und Körperbewegung ist er dargestellt, und wer sollte in solcher Lage ohne Gegenwirkung gegen die äußerste Gefahr sich unbewegt erhalten dürfen? Aber die große Mäßigung bezeichnet den Helden: er steht zwischen den Trümmern einer Batterie, die zusammengeschossen ist und zusammengeschossen wird; noch sausen die Splitter umher, Lafetten krachen und bersten, Kanonenröhren wälzen sich am Boden, Kugeln und zerschmetterte Waffen sind in Bewegung.

Ernsthaft, aufmerksam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Faust, der scharf in den Hut eingreifende Daumen der Rechten geben, wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten, den Eindruck von zusammengehaltener, zusammenhaltender Kraft, von Anspannung, Anstrengung und innerer Sicherheit; es ist auch hier ein Auf- und Eintreten ohnegleichen. Welche Schlacht hier gemeint sei, wissen wir nicht; aber es ist immer dieselbe Lage, in die er sich so oft versetzt gesehen und die ihm denn endlich das Leben kostete.

Übrigens finden wir ihn hier im Bilde sehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir seiner anmutigen Persönlichkeit, ja man dürfte wohl sagen schnell gefaßten Neigung, eine in damaligen Tagen unwahrscheinliche Rettung verdankten.

Karl Moritz von Talleyrand,

Prinz von Benevent ꝛc., gemalt 1808.

Je weiter wir in Betrachtung dieser Sammlung vorwärts schreiten, desto wichtiger erscheint sie uns. Jedes einzelne Blatt ist von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eins mit dem andern, vor- und rückwärts, vergleichen.

In dem vorigen sahen wir einen der ersten Helden des französischen Heeres, heroisch gefaßt mitten in der größten augenblicklichsten Lebensgefahr; hier sehen wir den ersten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Ruhe, sitzend und alle Zufälligkeiten des Augenblicks gelassen erwartend.

Umgeben von einem höchst anständigen, aber nicht prunkhaften Zimmer, finden wir ihn im schicklichen einfachen Hofkleide, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Kanapee liegend, eben als erwarte der Geschäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Konferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tischecke gelehnt, in der Nähe von Papier, Schreibzeug und Feder, die Rechte im Schoß, den rechten Fuß über den linken geschlagen, erscheint er vollkommen impassibel. Wir erwehrten uns nicht des Andenkens an die Epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, „wo es nicht regnet noch schneiet noch irgend ein Sturm weht"; so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her sausen. Begreifen läßt sich, daß er so aussieht, aber nicht, wie er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin, ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts wie der eines Beschauenden; das Auge ruht in und auf sich, wie die ganze Gestalt, welche, man kann nicht sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgend einem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisieren und deuten, wie wir wollen, so finden wir unsre Einsicht zu kurz, unsre Erfahrung zu arm, unsre Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann

ſehen mag, inwiefern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieſes wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Kongreß zu Wien, nach Iſabey, jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dies um forſchender Liebhaber willen.

Ferdinand Imécourt,

Ordonnanzoffizier des Marſchalls Lefèvre, umgekommen vor Danzig 1807, gemalt 1808.

Alſo, wie das Datum beſagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Kontraſt gibt uns auch dieſes Bild. Die militäriſche Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Tätigen, ſein Tod auf einen Braven; aber in dem Inkognito des Zivilkleides iſt jeder charakteriſtiſche Zug verſchwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, iſt er eben im Begriff, die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzuſteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der rechten Hand geſtützt, hält er einen Augenblick inne, als ſich umſehend, ob er vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Geſichts ſind die eines verſtändigen gelaſſenen Mannes; die Geſtalt von mittlerer Größe, anſtändiger Zartheit. In der Sozietät würden wir ihn für einen Diplomaten angeſprochen haben; und es iſt wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommne edle Proſe einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwiſchen ſo bedeutenden welthiſtoriſchen Männern zu finden.

Graf und Gräfin Frieß,

gemalt 1804.

Dieſes Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann durfte nur hier hereintreten, und er wäre willkommen geweſen.

Der Gemahl hat sich auf die Ecke eines ausgeschweiften dreiseitigen Tisches gesetzt und zeigt sich in einer sehr natürlichen glücklichen Wendung. Eine Reitgerte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und so paßt das augenblickliche nachlässige Hinsitzen auf einer solchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Shawl über dem Schoß, sitzt und schaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichsam nach einem Eintretenden. Diesmal sind wir es, die Anschauenden, die wir glauben können, auf eine so freundlich-höfliche Weise empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafstätte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer sich ganz wohl zu behagen scheint. Wand und Pilaster, die freie Durchsicht in einen Bogengang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannigfaltigen, anmutigen, offenen und doch wohnlichen Hintergrund. Das Bild komponiert sehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach koloriert, eine sehr erfreuliche Wirkung tun.

Katharina,

Königliche Prinzessin von Württemberg, Königin von Westfalen, gemalt 1813.

Dieses Bild spricht uns am wenigsten an, wie man in der Konversationssprache zu sagen pflegt. Eine mit Geschmack, der ans Prächtige hinneigt, gekleidete, wohlgestaltete Dame sitzt auf einem architektonisch mäßig verzierten Marmorsessel, dem es nicht an Teppich und Kissen fehlt; die niedergesenkte Rechte hält ein Büchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hätte man aufgehört zu lesen; der linke Arm, auf ein Polster gestützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erst eben darauf geruht. Gesicht und Augen sind nach dem Beschauer gerichtet, aber in Blick und Miene ist etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes,

dem man nicht beikommen kann. Die Aussicht nach Berg und Tal, See und Wasserfall, Fels und Gebüsch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten, aber das Ganze ist doch zu heroisch und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.

Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der, von einigen leichten Zweigen umgeben, in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist? Dies alles jedoch beseitigt, mag dies Bild als trefflich komponiert gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommen wohl kolorierten Gemälde zugestehen.

Elisa,

ehemalige Großherzogin von Toskana,

und ihre Tochter

Napoleon Elisa,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

Das reichste Bild von allen, welches zu dem mannigfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame, orientalischer Physiognomie, blickt euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Oberteil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominiert: denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmutiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebliche Kind hält am Bande ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltetes Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite, mit Löwenköpfen und -tatzen architektonisch verzierte weißmarmorne

Kanapee, dessen wohlgepolsterter, geräumiger Sitz von der Hauptfigur bequem eingenommen wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen; Fußkissen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafte Vegetation zunächst deuten auf die mannigfaltigste Färbung. Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Luftton gehalten, zeigt hoher dichter Bäume überdrängtes Wachstum; wenige Säulen, ruinenartig, eine wilde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem Großherzoglich Florentinischen Landsitz befinden.

Madame Récamier,

gemalt 1805.

Zum Abschluß dieser Darstellungen sehen wir nun das Bild einer schönen Frau, das uns schon seit zwanzig Jahren gerühmt wird. In einer von stillem Wasser angespülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste anmutigste Person, wie es scheint nach dem Bade, in einen gepolsterten Sessel gelehnt: Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet; unter der linken Hand senkt sich ein Shawl herab zu allenfallsigem Überwurf. Mehr haben wir freilich von diesem lieblichen und zierlichen Blatte nicht zu sagen. Da die Schönheit unteilbar ist und uns den Eindruck einer vollkommnen Harmonie verleiht, so läßt sie sich durch eine Folge von Worten nicht darstellen. Glücklich schätzen wir die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin sein soll, beschauen und sich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieser Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert; und was macht denn am Ende den Wert eines Kunstwerkes aus? es ist und bleibt die

Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt, durch die sorgfältigste Ausführung, vollkommen ins Leben tritt. Und so müssen wir denn auch dieses Bild, wie die sämtlichen vorhergehenden, als wohlgedacht, in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unserm Vermögen, die äußern Vorzüge einer schönen Person mit Worten auszudrücken, so ist doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtnis sittlicher und geselliger Bezüge zu erhalten; deswegen wir uns nicht versagen können, mitzuteilen, wie sich über diese merkwürdige Frau, nach zwanzig Jahren, die neuesten Tagesblätter vernehmen lassen.

„Die letzte und lieblichste dieser Gestalten ist Madame Récamier. Niemand wird sich wundern, dieses Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenossen beigesellt zu sehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan, des Herrn von Chateaubriand wäre zu solchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmut ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmütigkeit unabläßig die vorzüglichsten Männer aller Parteien bei ihr versammelt hat. Man darf sagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Hasses, durch Annähern der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sei die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können, andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jetzo

wäre es unmöglich, so viel Geschmack, Anmut und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

„Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unsrer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit, das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen derer ist, die euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nötige Mut aus dem Anteil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinnas und des Verfassers der „Märtyrer" leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es gibt edle Wesen, die mit allen hohen Gedanken sympathisieren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen; das Gute und Rechte tun, um es ihnen zu erzählen. Dies ist das Geheimnis des Einflusses der Madame Récamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen; die nur dem Unglück schmeichelte und nur dem Genie den Hof machte!"

Überliefert nun werden uns diese Bilder durch eine höchst geistreiche Radiernadel. Man kann sich denken,

daß Herr Gérard zu einem Werke, das eigentlich seinen Ruf als denkender Künstler begründen soll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es ist von großem Werte, wenn der Autor seines Übersetzers gewiß ist, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam allen Beifall zu gewähren. Es ist ein solches Sentiment in seiner Nadel und der Abwechselung derselben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermißt wird, es sei nun in den zartesten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Gesichter behandelt, durch die gelinden, womit er die lichten wie die Lokaltinten andeutet, bis zu den starken und stärkern, womit er Schatten und mehr oder minder dunkle Lokalfarben auszudrücken weiß; wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir stimmen daher völlig in die Überzeugung ein, daß es wohlgetan war, diese geistreich skizzenhafte, obschon genugsam ausführliche Radierungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünschen wir, daß man beim Abdruck die Platten sorgfältig behandeln möge, damit sämtliche Kunstliebhaber auf eine wünschenswerte Weise befriedigt werden können.

Vorzüglichste Werke von Rauch,

Text von Wagner. Zwei Lieferungen. Berlin 1827.

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, da ihre Landsleute sich im Krieg durch große Taten verherrlichten, auch sie im Falle waren, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die

Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Hier ist vor allem die Plastik gemeint, und wir erfreuen uns nunmehr der vorgemeldeten Abbildungen.

Kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Vorgemeldetes Heft läßt uns nun vorerst erfahren, was in Berlin zu Ehren von Bülow und Scharnhorst geschah. Die Gestalten beider hat der Künstler zwar in Uniformen und Kleidungen neuster Zeit, durch geschmackvolle Behandlung jedoch, und besonders durch den Faltenwurf der Mäntel, mit einem kunstgemäßen Stil zu schmücken gewußt. Hiebei wollen wir bemerken, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefen im antiken Sinne ideelle allegorische Gestalten dem neueren Leben angeeignet worden.

Denn wir haben sogleich von dem Übergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der Blücherischen Statue, die nunmehr in Berlin aufgerichtet steht, befindlich, uns durch die besondere Gunst des Künstlers nunmehr in einem wohlgeratenen Abguß vor Augen gebracht ist.

Wir wollen nicht leugnen, daß in einer Darstellung der Art uns, die wir immer in solchem Falle das altertümliche Kostüm vor uns zu sehen gewohnt sind, im Anfange das völlig Moderne gewissermaßen auffallend gewesen; da aber alles, die Gewänder zumal, mit Geschmack und lobenswürdiger Beobachtung der Flächen behandelt ist, wir überdem auch nunmehr länger als ein Halbjahr daran hin- und hergehen, so sind wir gewissermaßen in die Denkweise des Volks eingeweiht, das

sich nun ebenfalls eine gute Zeit daran hin- und herbewegt und nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, sondern was und wer sie seien, sich erfreut, Porträte und Nationalphysiognomien darauf zu finden, sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, das dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Der Beweis davon ergibt sich uns schon lange, so oft vor den uns gegönnten Abguß ein Beschauer das erstemal hintritt. Der Anblick erregt Erstaunen und Bewunderung, man glaubt etwas Verworrenes vor sich zu erblicken. Wissenslust, Neugierde folgt hierauf, man entwickelt sich selbst die Gruppen, aber man verlangt doch gar bald ein ausgesprochenes Wort, um den Sinn vollkommen zu fassen. Nun haben wir uns hiezu eine faßliche Formel gebildet, welche freilich in Gegenwart des Kunstwerkes mannigfache Anwendung erleidet, aber so, wie wir sie niedergeschrieben, nicht mitzuteilen ist.

Im ganzen ist's nicht möglich, den Augen ein anmutigeres Rätsel darzubieten, welches an Ort und Stelle durch die Reihenfolge der Bilder sich befriedigend auflösen muß.

Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen

von Kratzeisen. München 1828.

Die billigste Forderung eines auf die Tagsereignisse aufmerksamen Publikums ist wohl die, seine Zeitgenossen, die sich bedeutende Namen erwarben, in wohlgetroffenen Bildnissen vor sich zu erblicken. Und in diesem Sinne werden die hier eingeleiteten Hefte gewiß willkommen sein. In Steindrücken guter Art, wie man von München

her gewohnt ist, gibt sie uns ein Mann, der an Ort und Stelle die in unsren Tagen oft und vielfach genannten Männer begrüßen und zeichnen konnte. Ihre Bildnisse, welche wohlgetroffen scheinen, weil sie uns individuelle und zu einem gewissen Charakter zusammenstimmende Züge darstellen, fangen schon mit dem zweiten Hefte an, sich zu paaren, um wahrscheinlich in der Folge in Massen aufzutreten: wilde Berghelden mit turbanähnlichem Hauptschmuck, Waffen im Gürtel und sonst verbrämt genug: Kolokotroni und Nikitas. Ernste, einfach gekleidete, Zutrauen erweckende Schiffer mit Dioskurenmützen: Tombasi und Konduriotis. Hilfsritter in westlichen Uniformen: Gordon und Hastings, hübsche, gebildete Leute. Sämtliche Porträte kommen der Einbildungskraft physiognomisch zu Hilfe, und wenn alle die achtzehn zusammen sind, werden uns die personae dramatis gar entscheidend vor Augen stehen. Auch der Schauplatz wird uns klärer, da sonst keine Einbildungskraft die verwickelten Lokalitäten sich erschaffen könnte. Diesmal sehen wir die nur durch Hunger bezwingliche Burg Palamides über Napoli di Romania und das Hafenfort Bourdzi vor der eben genannten Stadt, die wir neugierig sind auch im Bilde kennen zu lernen.

Das altrömische Denkmal bei Igel, unweit Trier

(1829)

[Eine mit ausgezeichneter Sorgfalt gemachte, ungefähr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieses merkwürdigen römischen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über dasselbe.

Das alte Denkmal ist einigen Gliedern der römischen

Familie der Sekundiner zu Ehren errichtet; es besteht aus einem festen grauen Sandstein, hat im ganzen turmartige Gestalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektonischen Verhältnisse der verschiedenen Teile, an sich sowohl als in Übereinstimmung zum gesamten Ganzen, verdienen großes Lob, und es möchte schwerlich irgend ein anderes römisches Monument sich dem Auge gefälliger und zierlicher darstellen.

Über die Zeit, wann das Werk errichtet worden, gibt weder die Inschrift Auskunft, noch läßt sich dieselbe aus andern Nachrichten genau bestimmen; jedoch scheint die reiche Fülle der Zieraten und Bilder, womit es gleichsam überdeckt ist, so wie der Geschmack, in welchem sie gearbeitet sind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierenden Bilder sind gemischter Art: teils Darstellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geschäfte, Verwaltung und Pflichten derer, denen das Denkmal errichtet worden, sich beziehend, teils der Götter- und Heldensage angehörend.

Die vor uns befindliche bronzene Kopie ist mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Stil der Antike, gefälligen Geschmack und angemessene Haltung erkennt man überall, nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, sondern auch in den Blätterverzierungen der Gesimse. Der nachbildende Künstler hat seinen Fleiß dergestalt weit getrieben, daß bloß verwitterte Stellen des Monuments deutlich von solchen Beschädigungen zu unterscheiden sind, die es durch Menschenhände gewaltsam erlitten, ja daß sogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen sind.

Auch der Abguß verdient großes Lob; er ist ungemein reinlich und ohne sichtbare Spuren späterer Nachhilfe.]

Bei dem erfreulichen Anblicke des mir übersendeten löblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst, mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs, der Kampagne 1792, wieder auf und füge sie hier bei, als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke. (Siehe Bd. 28, S. 7, 21 bis 8, 29 und S. 118, 7—22).

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen; z. B. ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Howen, so wie auch die lithographierte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Altertums in nordischer ländlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Quednow, so wie der Herren Hawich und Neurohr. Letzterer hatte sich besonders auch über die Literatur und Geschichte, insofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet; da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerten Vorstellungen ließen jedoch manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im einzelnen schien die Lithographie das Verwitterte roher und das Überbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt, daß zwar Kenntnis und Übersicht mitgeteilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerte Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerten

Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses Faksimile in Miniatur bringt uns jene Eigentümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin und oft gemerkt habe, daß man Gegenständen der Kunst, so wie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurteil gefaßt hat, alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urteil dem Gegenstande immer angemessen gesehen. Es ist der Direktor unserer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Hofrat und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit demselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Teilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsere Ansicht unter den vielen möglichen, voraussehend, daß über dieses Werk, insofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1) Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: An zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigierender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.

2) Seitenbild in der Attika: Zwei Sitzende, zwei im Stehen Teilnehmende; kann als Rentkammer, Kontor und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrikation.

3) Hauptbild in der Attika: Eine Färberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unsrer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davon tragend.

4) Langes Basrelief im Fries: Mag irgend eine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C. Transport.

Sieht man am vielfachsten und öftersten dargestellt, wie denn ja auch das Beischaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5) Wassertransport, sehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach dem Überbliebenen zu schließen, sämtlich scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder, hier wohl bloß im allgemeinen als Wasserwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Base: Ein schwer beladener Wagen, mit drei Maultieren bespannt, aus einem Stadttor nach Bäumen hinlenkend.

7) Seitenbild in der Attika: Ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schoße sitzt, den Wagen führen, beide nackt. Ein allerliebstes Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen und daß man

die Jüngsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8) Bergtransport, gar artige halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maultier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Lasttier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9) Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: Drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden kleinern, welche des obern Teils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der scheidenden um die Schultern schlagen. Über diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende Büsten angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries: Ein Angesehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Figuren Naturalabgaben, Wildbret, Fische u. s. w.; andere Männer stehen, mit Stäben, als bereite Boten gegenwärtig; alles wohl auf Fronen und Zinsen deutend. Ein hinterster bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses: An beiden Seiten eines Tisches, auf Lehnsesseln, sitzen zwei Personen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende, oder vielleicht unterhaltende Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abteilung rechts die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch bereitet Speisen, ein

anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abteilung, der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, einen Krug herabzuheben; ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämtlich auf die Familie und ihre Zustände im allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite: In der Mitte eines Zodiaks Herkules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises, in den Ecken des Quadrats, vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abteilung recht aufmerksam und frage sich: könnte man wohl eine tätige, durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13) Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde, Helios, Beherrscher des Tages, mit frei- und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite: Hylas, von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von

der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses, wie das vorige Bild, wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wohl im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangierung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wohl ähnlicher Bilder des Altertums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restaurieren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuten; sie mögen, wie ja alle dekorierende Künstler tun, sich einen Vorrat von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv; man nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichtum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hienach beurteile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.

Christus

nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen.

(1830)

Wenn wir den Malern abgeraten, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Cyklus hegen, zu betätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im Großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raphael hat es mit Geist und Heiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte

man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrertums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm denn zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapieren, mehr als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bedauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Cyklus begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mitteilen.

I. Adam,

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit; ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weichstarke Vater der Menschen zu denken sein möchte; mit dem Fell bekleidet, das, seine Nacktheit zu decken, ihm von oben gegeben ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge würden wir den größten Meister auffordern. Der Urvater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben, tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabscheit, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborne Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getröstet, hinsieht. Wir stellen bloß das Bild dem Künstler vor die Augen; es ist für sich deutlich und rein, was man hinzu denken kann, ist gering.

II. Noah,

als Winzer, leicht gekleidet und geschürzt, aber doch schon gegen das Tierfell anmutig kontrastierend, einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edelheiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Übeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

III. Moses.

Diesen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich, um der Abwechselung willen, auch wohl einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo am Grabe Julius' des Zweiten sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen.

IV. David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücksritter, Helden, Sänger, König und Frauenlieb in einer Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

V. Jesaias.

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgend

eine Überlieferung dem Kostüm jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werte.

VI. Daniel.

Diesen getrau' ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, schlanke zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würd' ich ihn gegen diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

VII. Christus selbst,

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

VIII. den Jünger Johannes.

Diesem würden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben, um durch jenen das sehnsüchtige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichsten

Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

IX. Matthäus der Evangelist.

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden ruhigem Charakter. Ein Genius, wie ihm ja immer zugeteilt wird, hier aber in Knabengestalt, würde ihm beigesellt, der in flacherhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren sichtbarem Teil man die Verehrung des auf der Mutter Schoße sitzenden Jesuskindleins durch einen König, im Fernen durch einen Hirten, mit Andeutungen von folgenden, zu sehen hätte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerksam nach dem Vorbilde, als einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannigfaltige Weise freudig im Geiste.

Wir betrachten überhaupt diesen, dem Sinne nach, als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe: jener hat die schon eingegrabenen starren Gebote im Urstein, dieser ist im Begriff, das lebendige Ereignis leicht und schnell aufzufassen. Jenem möchte ich keinen Gesellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei diesem aber kann, wenn man allegorisieren will, der Genius die Überlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

X.

Diesen Platz wollen wir dem Hauptmann von Kapernaum gönnen; er ist einer der ersten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hilfe fordert, nicht für sich noch einen Blutsverwandten, sondern für den treusten

willfährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Zartes, daß wir wünschten, es möchte mit empfunden werden.

Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannigfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüme, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kräftig verständigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

XI. Maria Magdalena.

Diese würde ich sitzend oder halb gelehnt dargestellt wünschen, aber weder mit einem Totenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gesellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn geehrt, und sie sähe es mit frommem, wohlgefälligem Behagen an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmutigeres zu denken sei.

XII. Paulus.

Der ernste gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen und ihn lieber in der bewegten Stellung zu sehen wünschten eines, der seinem Wort, mit Mienen sowohl als Gebärde, Nachdruck verleihen und Überzeugung erringen will. Er würde als Gegenstück von Jesaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände vorauserblickenden Seher nicht gerade gegenüber stehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

XIII. Petrus.

Diesen wünscht' ich nun auf das geistreichste und wahrhafteste behandelt.

Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Interkolumnien die zwölf Figuren im allgemeinen erblickt; in der Mitte, in dem würdigsten Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen, historisch, auf unserer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peters aber wünscht' ich folgendes ausgedrückt. In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen. Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem echten Künstler die größte Freude machen. Ein ernster forschender Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet sein, ob er denn auch sich hierher zu wagen berechtigt sei? Und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge sich in Acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Türe für immer zugeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst in seine Herrlichkeit eingehend, und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannigfaltigkeit der Gestalten, und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung: Adam auf Noah, Moses auf Matthäus, Jesaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehen, jener stolz auf solch einen Nachkommen, diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden

zu haben. Christus steht allein im geistigsten Bezug zu seinem himmlischen Vater. Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestücher von ihm wegsinken, haben wir schon benutzt gefunden; aber es ist nicht die Frage, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände sind; hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln wert ist des Unternehmens; und sollt' auch das Ganze, im Großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheim gegeben werden, so wäre doch, in Modellen mäßiger Größe, mancher Ausstellung eine anmutige Mannigfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu teilen, sie in gleichem Maßstab zu modellieren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä

nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen.

Von Wilhelm Zahn, königl. preuß. Professor. Berlin, bei Georg Reimer.

(1830)

Was wir auch Gutes und Schönes schon wiederholt von den in neuern Zeiten ausgegrabenen und mitgeteilten

alten Wandgemälden gesprochen haben, müßten wir jetzt doppelt und dreifach steigern, wenn wir ausdrücken wollten das Vorzügliche, was Herr Zahn bei seinem hiesigen Aufenthalt vorgewiesen, was er zurückgelassen und was er nun ins Allgemeine darbietet.

So herrlich auch die Bilder waren, die uns vor langer Zeit in den „Herkulanischen Altertümern" mitgeteilt worden, so hatte man sich doch an den vielen Nachbildungen gewissermaßen müde gesehen; nun aber werden die großen Vorzüge jener Kunstepoche wieder vor dem Sinn und der Einbildungskraft aufgefrischt, indem das Alte entschiedener dargestellt und vielfaches Neue mitgeteilt wird.

Wir ersuchen alle Kunstfreunde, den überall verbreiteten Prospectus jenes obgedachten Werkes näher zu betrachten; hauptsächlich werden die Architekten, bei den in gesegneten Friedenszeiten immer neu aus der Erde entstehenden Gebäuden, das höchste Interesse finden, auch ihre Räume heiter und würdig verziert zu sehen. Die Dekorateurs haben alle Ursache, hiermit sich zu bereichern; ja wir dürfen behaupten, daß nächstens kein echter Tünchermeister dieses Werk wird entbehren können.

Ob man schon voraussetzen darf, daß gebildete Leser, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen genugsam bekannt sind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in so hohem Grade merkwürdig macht, auch schon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Anteil der Mitlebenden erregt und erhält, so sei doch besonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Ruinen eigentlich dem hier anzuzeigenden Werke den Gehalt geliefert, einiges zum voraus gesprochen.

Pompeji war in dem südöstlichen Winkel des Meerbusens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrent das Tyrrhenische Meer in einem unregelmäßigen Halbkreise einschließt, in einer so reizenden Gegend, daß weder der mit Asche und Schlacken bedeckte Boden, noch die Nachbarschaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Ansiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vorteile des glücklichen Kampaniens, und die Bewohner, durch überströmende Fruchtbarkeit angelockt und festgehalten, zogen noch von der Nähe des Meers die größten Vorteile, indem die geographische Lage der Stadt überhaupt sich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete.

Wir sind in der neuern Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt geworden und konnten nachfolgende Vergleichung anstellen.

Im ersten Abschnitte der „Wanderungen Goros durch Pompeji“ (Wien 1825) ist der Quadratinhalt der Stadt und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klafter. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Teils der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklafter; der Umfang der Stadt 1621½ W. laufende Kl.; der Flächeninhalt der Stadt 171 114 W.Q.Kl.; der Flächeninhalt der ausgegrabenen Teile der Stadt 32 938 W.Q.Kl.; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Teile 884 W. laufende Kl.; dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 W. laufende Kl.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publikum, welche an der einen Seite der Stadtmauer neben einander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch ein-

mal so groß als Pompeji; denn dieser Teil der Stadt hält 307 500 W.Q.Kl. Nimmt man hiervon die Hälfte, so ist dieselbe 168 750 Kl., welcher Flächenraum um 2368 W.Q.Kl. kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2368 Kl. machen aber ungefähr den 72sten Teil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer Acht zu lassen.

Der Teil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162 855 W.Q.Kl., ist also um 8259 Q.Kl. kleiner als Pompeji. Diese 8259 Q.Kl. machen aber ungefähr den 21sten Teil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum beachtenswert.

Eben so ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße und der Taborstraße etwas zu klein, wenn man bloß das Quartier, soweit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Grenze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161 950 W.Q.Kl. und letzterer 189 700 Q.Kl.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug sein, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Tore und Türme ein Zeugnis geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung sein, wie denn die mittleren für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Feindseligkeiten konnte es ihnen nicht fehlen: mit den nahen Bergbewohnern, den Nocerern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen; sie riefen Rom um Hilfe an, und da sie hierdurch ihr Dasein behaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre

eigene Verfassung behielt und niemals nach der Ehre geizte, durch Erlangung des Bürgerrechts in jenen größern Staatskreis verschlungen zu werden.

Bis zum Jahre Roms 816 meldet die Geschichte weniges und nur im Vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltsames Erdbeben, welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wieder hergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuten, daß dieser Ort, dem es an Hilfsmitteln nicht fehlte, alsobald nach großem Unglück sich werde gefaßt und mit lebhafter Tätigkeit wieder erneuert haben. Hiezu hatte man sechzehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Übereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in einem Sinn errichtet und in einem Geschmack, man darf wohl sagen, modisch verziert seien. Die Verzierungen der Wände sind wie aus einem Geiste entsprungen und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt daß ganze Kolonien, Züge, Schwärme, Wolken, wie man es nennen will, von Künstlern und Handwerkern da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Scharen von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittleren Europa zu jener Zeit hin und her bewegten, als eine ernstreligiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte.

So viel möge zu einiger Einleitung für diesmal genug sein, um die durchgängige Übereinstimmung der sowohl früher als auch nunmehr durch die Zahnischen

Tafeln mitgeteilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurteilen.

I. Ansichten und Übersichten der ausgegrabenen Räume, auch wohl mit deren landschaftlicher Umgebung.

Vier Platten.

Alles, was sich auf die Gräberstraße im allgemeinen und auf jedes Grab insbesondere bezieht, erregt unsere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erst durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Tor gelangt, wo das tägliche Leben noch sein Wesen treibt, aus welchem jene sich entfernt haben, ist ein stattlicher, geisterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballast das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet ist, wenn das bewegliche Leben, es sei nun stürmisch oder leichtfertig, uns dessen zu berauben droht.

Eine mannigfaltige, großenteils verdienstliche Architektur erheitert den Blick; und wendet man sich nun gar gegen die reiche Aussicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, so fehlt alles, was den Begriff von den glücklichen Tagen jener Völkerschaft verdüstern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufstehenden Reste der öffentlichen Plätze und Gebäude, so werden wir, nach unserer gewohnten Schauweise, die wir breite und grenzenlose Straßen, Plätze, zu Übung zahlreicher Mannschaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt sind, uns nicht genug über die Enge und Beschränktheit solcher Lokalitäten verwundern können. Doch dem Unterrichteten wird sogleich das römische Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch niemand begreifen kann, wie alle die von den alten Schriftstellern uns genau bezeich-

neten Gebäude in solcher Beschränkung haben Platz finden, wie daselbst vor so großen Volksmassen habe verhandelt werden können.

Es ist aber die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begibt, daß sie das Unbedingte fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird. Tut ja doch manchem Reisenden die Peterskirche nicht Genüge; hört man nicht auch bei mancher ungeheuren Naturszene die Klage, sie entspreche der Erwartung nicht; und wäre vielleicht auch der Mensch wohl deshalb so gebildet, damit er sich in alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wisse.

So viel man übrigens die noch stehen gebliebene Architektur beurteilen kann, so ist sie zwar nicht in einem strengen, aber doch sinnigen Stile gedacht und ausgeführt; es erscheint an ihr nichts Willkürliches, Phantastisches, welches man den verschlossenen Räumen des Innern scheint vorbehalten zu haben.

II. Ganze Wände.

Vierzehn Platten, davon sieben koloriert.

Die Enge und Beschränktheit der meisten Häuser, welche mit unsern Begriffen von bequemer und stattlicher Wohnung nicht wohl vereinbar ist, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien, in städtischer Geselligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hause zurückzukehren genötigt war, sich auch daselbst einer heiter gebildeten Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgeteilten kolorierten Zeichnungen ganzer Wände schließen sich dem in dieser Art schon Bekannten auf eine bedeutende und belehrende Weise glücklich an. Was uns bisher vielleicht irre machte, erscheint hier wieder. Die Malerei produziert phantastische, un-

mögliche Architekturversuche, an deren Leichtsinn wir den antiken Ernst, der selbst in der äußern Baukunst waltet, nicht wiedererkennen. Helfen wir uns mit der Vorstellung, man habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Lattenwerk andeuten wollen, woran sich eine nachherige Verzierung, als Draperie oder als sonstiger willkürlicher Ausputz, humoristisch anschließen sollte.

Hiebei kommt uns denn Vitruv im siebenten Buche in dessen fünftem Kapitel entgegen und setzt uns in den Stand, mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein echter Realist, der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände vergönnend, tadelte diese der Einbildungskraft sich hingebenden Gebilde; doch verschafft er uns Gelegenheit, in die Veranlassung dieser neueren Leichtfertigkeiten hineinzusehen.

Im höheren Altertume schmückte man nur öffentliche Gebäude durch malerische Darstellungen; man wählte das Würdigste, die mannigfaltigsten Heldengestalten, wie uns die Lesche des Polygnot deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichen Menschenmaler nicht immer so bei der Hand, oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beschäftigt; und so wurden nachher wohl auch an öffentlicher Stelle Landschaften angebracht, Häfen, Vorgebirge, Gestade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Herden. Wie sich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, so mußte man diese Malereien, welche Menschen in ihrer natürlichen Größe vorstellten, sowohl in der Gegenwart lästig als ihre Verfertigung zu kostbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannigfaltigen phantastischen Malereien, wo ein jeder Künstler, was es auch war, das er vermochte, willkommen und anwendbar erschien. Daher denn jenes Rohrwerk von schmächtigen Säulchen, latten-

artigen Pföstchen, jene geschnörkelten Giebel, und was sich sonst von abenteuerlichem Blumenwesen, Schlingranken, wiederkehrenden seltsamen Auswüchsen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Dessen ungeachtet aber fehlt es solchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die kolorierten Blätter unserer Sammlung unwidersprechlich vor Augen stellen. Ein großes Wandfeld ward mit einer Farbe rein angestrichen, da es denn von dem Hausherrn abhing, in wiefern er hiezu ein kostbares Material anwenden und dadurch sich auszeichnen wollte; welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten sich auch wohl fertige Künstler finden, welche eine leichte Figur auf eine solche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkierten und alsdann mit technischer Fertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höheren Kunstsinn zu befriedigen, so hatte man schon, und wahrscheinlich in besondern Werkstätten, sich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelassen und, durch ein geschicktes Zustreichen, mit derselben völlig ins Gleiche gebracht werden konnten.

Und so verdient keineswegs diese Neuerung den harten Tadel des strengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher Gegenstände fordernden ernsten Baumeisters. Man kann einen Geschmack, der sich ausbreitet, nicht durch irgend ein Ausschließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künstlers, auf die Möglichkeit an, einen solchen zur gegebenen Arbeit anzulocken; und da wird man denn bald finden, daß selbst Prunkzimmer nur als Einfassung eines Juwels angesehen werden können, wenn ein Meisterwerk der

Malerei auf samtenen und seidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III. Ganze Decken.

Vier Platten, sämtlich gefärbt.

Deren mögen wohl so wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerstört worden. Diese mitgeteilten aber sind merkwürdig: zwei derselben sind an Zeichnung und Farbe ernsthafter, wie sich es wohl zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag; zwei aber in dem leichtesten heitersten Sinne, als wenn man über sich nur Latten und Zweige sehen möchte, wodurch die Luft striche, die Vögel hin und wider flatterten und woran allenfalls die leichtesten Kränze aufzuhängen wären.

IV. Einzelne, gepaarte und sonst neben einander gestellte Figuren.

Dreiunddreißig Platten.

Diese sind sämtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunstmäßig koloriert, zu denken.

Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob man schwebende Figuren abbilden könne und dürfe. Hier nun scheint sie glücklich beantwortet. Wie der menschliche Körper in vertikaler Stellung sich als stehenden erweist, so ist eine gelinde Senkung in die Diagonale schon hinreichend, die Figur als schwebend darzustellen; eine hiebei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illusion.

Sogar dergleichen schwebende fliegende Figuren tragen hier noch andere auf dem Rücken, ohne daß sie eigentlich belastet scheinen; und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir bei Darstellung des Graziösen den

Boden niemals vermissen, wie uns alles Geistige der Wirklichkeit entsagen läßt.

So dankenswert es nun auch ist, daß uns hier so viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geschmack kolorieren dürfte, um sie wieder schicklich anwendbar zu machen, so erinnere sich doch nur der Künstler, daß er mit der Masse der Bevölkerung großer Städte gerade diesem echt lebendigen antiken Kunstsinne immerfort schon treu bleibt. Wen ergötzt nicht der Anblick großer theatralischer Ballette? wer trägt sein Geld nicht Seiltänzern, Luftspringern und Kunstreitern zu? und was reizt uns, diese flüchtigen Erscheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmutig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden festzuhalten trachteten?

Hierin hat der bildende Künstler unserer Tage Gelegenheit genug, sich zu üben: er suche die augenblicklichen Bewegungen aufzufassen, das Verschwindende festzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes simultan vorzustellen, und er wird schwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden, so wenig als nach Seil, Draht und Pferd fragt. Doch was das letzte betrifft, dieses edle Geschöpf muß auch in unsern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe sich der Künstler von den geistreichen Gebilden, welche die Alten so meisterhaft im Centaurengeschlechte darstellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedenswesen aus; Reitbahn, Wettrennen und Revuen geben dem Künstler genugsame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit dieses Tieres kennen zu lernen; und wenn vorzügliche Bildner den Stallmeister und Kavalleristen zu befriedigen suchen, wenigstens in Hauptsachen, wo ihre Forderungen naturgemäß sind, so

ziehe der vollkommene Dekorationsmaler auch dergleichen in sein Fach. Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber lasse er alle die einer aufgeregten Schaulust gewidmeten Stunden für seine Zwecke nicht vorüber.

Gedenken wir an dieser Stelle eines vor Jahren gegebenen, hieher deutenden glücklichen Beispiels, der geistreich aufgefaßten anmutigen Bewegungen der Viganos, zu denen sich das ernste Talent des Herrn Direktor Schadow seiner Zeit angeregt fühlte, deren manche sich als Wandgemälde im antiken Sinne behandelt recht gut ausnehmen würden. Lasse man den Tänzern und andern durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Personen ihre technisch herkömmlichen, mitunter dem Auge und sittlichen Gefühle widerwärtigen Stellungen, fasse und fixiere man das, was lobenswürdig und musterhaft an ihnen ist, so kommt auch wohl hier eine Kunst der andern zu gute, und sie fügen sich wechselseitig in einander, um uns das durchaus Wünschenswerte vor Augen zu bringen.

V. Vollständige Bilder.

Sieben Platten.

Es ist allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchst schätzenswert, was gründliche Sprachforscher seit so langer Zeit zur Kenntnis des Altertums beigetragen; es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gar vieles im Dunklen blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkenntnis bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Plinius in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet sein will, wie wunderlich man in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich jene rhe-

torisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der schlage die französische Übersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthus Thomas, Sieur d'Embry, mit schätzenswerten Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen; man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen und weit von dem Ufer antiker Einfalt, Reinheit und Eigentümlichkeit verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißraten zu nennen; ja, wenn wir uns in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urteil den herkulanischen und pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowohl die Weimarischen Kunstfreunde als die in diesem Fache eifrig gebliebenen Gebrüder Riepenhausen werden gern gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten in „Kunst und Altertum", Band II, Heft I, S. 27, vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder, wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neu aufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzuteilen, welches ausführlich geschehen müßte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sei kürzlich ausgesprochen. Die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herstammend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs beste; eine dritte hinzukom-

mende gibt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung; mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß ein jeder beschränkte Raum ganz eigentlich durch die dargestellten Figuren verziert sein müsse, so kommt, besonders bei größern Bildern, eine gewisse Symmetrie zum Vorschein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohltut.

Dies soeben Gesagte entschuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünschte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch „ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes" in kurzem auszusprechen wüßte, vom Altertum herauf bis in die neuesten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI. Einzeln verteilte malerische Zieraten.

Dreizehn Platten.

Haben wir oben dieser Art, die Wände zu beleben, alle Freiheit vergönnt, so werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formalisieren. Gar vieles der künstlerischen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen sein. So erblicken wir Kandelaber, die, gleichsam von Knoten zu Knoten, mit verschieden gebildeten Blättern besetzt, uns eine mögliche Vegetation vorspiegeln. Auch die mannigfaltigst umgebildeten gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen sich nun aber manchmal, statt abschließender Blumen und Fruchtentwicklungen, mit bekannten oder unbekannten Tieren; springt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, so ist es ein Zeugnis, daß der Tiermaler, in der allgemeinen Verzierergilde eingeschlossen, seine Fertigkeiten wollte sehen lassen.

Wie denn überhaupt, sollte je dergleichen wieder

unternommen werden, nur eine reiche Gesellschaft von Talenten, geleitet von einem übereinstimmenden Geschmacke, das Geschäft glücklich vollenden könnte. Sie müßten geneigt sein, sich einander zu subordinieren, so daß jeder seinen Platz geistreich einzunehmen bereit wäre.

Ist doch zu unsern Zeiten in der Villa Borghese ein höchst merkwürdiges Beispiel hievon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stengel- und Blumengeschnörkel von geschickten, in diesem Fache geübten römischen Künstlern, die Tiergestalten vom Tiermaler Peters und, wie man sagt, einige kleine, mit in den Arabeskenzieraten angebrachte Bilder von Hamilton herrühren.

Bei solchen Willkürlichkeiten jedoch ist wohl zu merken, daß eine geniale phantastische Metamorphose immer geistreicher, anmutiger und zugleich möglicher sich darstelle, je mehr sie sich den gesetzlichen Umbildungen der Natur, die uns seit geraumer Zeit immer bekannter geworden sind, anzuschließen und sich von daher abzuleiten das Ansehn hat.

Was die phantastischen Bildungen und Umbildungen der menschlichen oder tierischen Gestalt betrifft, so haben wir zu vollständiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden und uns dadurch zu begeistern.

VII. Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zieraten.

Sie sind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechselnde Formen und Farben höchst anmutig auseinandergesetzt. Sodann finden sich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Gesimse und dergleichen, durch Farben vermannigfaltigt und erheitert.

Wenn man irgend eine Kunsterscheinung billig beurteilen will, so muß man zuvörderst bedenken, daß die

Zeiten nicht gleich sind. Wollte man uns übel nehmen, wenn wir sagen: die Nationen steigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zustand empor und senken sich später dahin wieder zurück, so wollen wir lieber sagen: sie steigen aus der Kindheit in großer Anstrengung über die mittleren Jahre hinüber und sehnen sich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer ersten Tage. Da nun die Nationen unsterblich sind, so hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich ist hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung diesem Allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Roheit und Kindheit unwiderstehlich nach Farbe dringt, weil sie ihr den Eindruck des Lebens gibt, das sie denn auch da zu sehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sizilischen Gebäude hie und da gefärbt waren und daß man selbst im griechischen Altertume einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne, abgesondert von allen empirischen Reizen, ausschließlich anzueignen.

So mag es sich denn auch mit der Architektur und dem, was sich sonst anschließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten sehen. Rufen wir ja doch auch schon, um Hell und Dunkel zu erzwecken, einen gewissen Ton zu Hilfe, durch den wir Figuren und Zieraten vom Grunde abzusetzen und abzustufen geneigt sind.

So viel sei gesagt, um das Vorliegende, wo nicht

zu rechtfertigen, doch demſelben ſeine eigentümliche Stelle anzuweiſen.

Von Moſaik iſt in dieſen Heften wenig dargeboten, aber dieſes Wenige beſtätigt vollkommen die Begriffe, die wir uns ſeit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür iſt hier, bei Fußbodenverzierung, beſchränkter als bei den Wandverzierungen, und es iſt, als wenn die Beſtimmung eines Werks, „mit Sicherheit betreten zu werden", den muſiviſchen Bildner zu mehr Gefaßtheit und Ruhe nötigte. Doch iſt auch hier die Mannigfaltigkeit unſäglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Taſten des Inſtruments vergleichen, welche in ihrer Einfalt vorzuliegen ſcheinen und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannigfaltigſte Weiſe verknüpft, der Tonkünſtler ſie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII. Landſchaften.

Wir haben ſchon oben vernommen, daß in den ältern Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wohl mit Landſchaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der Beſchränkung von Privathäuſern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch teilt unſer Künſtler keine im beſondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugſam die in abgeſchloſſenen Rahmen gar zierlich daſelbſt eingeſchalteten ländlichen, meiſt phantaſtiſchen Gegenſtände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichſten Weltumgebung ſich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung irgend einer Ausſicht, als der Wirklichkeit entſprechend, an ſeiner Seite wünſchen?

Da jedoch in den Kupfern nach herkulaniſchen Entdeckungen eine Unzahl ſolcher Nachbildungen anzutreffen iſt, auch zugleich ein in der Kunſtgeſchichte intereſſanter

Punkt zur Sprache kommt, so sei es vergönnt, hiebei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntnis der Perspektive gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges begabte Künstler, wie so vieles andere, nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinabzuweichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner, in den ältern Zeiten sowohl als in den neuern bis in das siebzehnte Jahrhundert, jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und insofern mußten alle dergleichen Linien aufwärts gehen, wie es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Eben so findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimschen und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, so wie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen, aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen subjektiven Perspektivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstrakte Regel, deren wir uns rühmen und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war, mit so manchem andern später Entdeckten, völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel

weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahnischen Hefte gar mannigfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Altertums überhaupt werden sie förderlich sein, dem Studium der altertümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie, teils weil die Nachbildungen vieler Gegenstände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet sind, teils weil sie im ganzen Zusammenhange und sogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktische Leben eingehen und den Künstler unserer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriffe, wie man am schicklichen Platze sich eine heitere geschmackvolle Umgebung schaffen könne und solle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Rembrandt der Denker

Der gute Samariter. Man sieht vorn ein Pferd fast ganz von der Seite, ein Page hält's am Zaum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Verwundeten soeben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Tür sieht man den wohlgekleideten Samaritaner, welcher dem Wirt einiges Geld gegeben hat und ihm den armen Verwundeten ernstlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu sieht man aus einem Fenster einen jungen Mann herausblicken, mit einer durch eine Feder verzierten Mütze. Zur Rechten, auf geregeltem Grund, sieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Wasser zieht.

Dieses Blatt ist eins der schönsten des Rembrandtschen Werkes, es scheint mit der größten Sorgfalt ge-

stochen zu sein, und ungeachtet aller Sorgfalt ist die Nadel sehr leicht.

Die Aufmerksamkeit des vortrefflichen Longhi hat besonders der Alte unter der Türe auf sich gezogen, indem er sagt: „Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Türe in solcher Stellung gezeichnet hat, wie sie demjenigen eigen ist, der gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler, weder vor ihm noch nach ihm, durch seine Kunst erlangen konnte."

Wir setzen die Bemerkungen über dieses wichtige Blatt weiter fort:

Auffallend ist es, daß der Verwundete, anstatt sich dem Knechte, der ihn forttragen will, hinzugeben, sich mühselig mit gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der Linken wendet und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und unteilnehmend als trutzig zum Fenster herausseht, um Barmherzigkeit anzuflehen scheint. Durch diese Wendung wird er dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt lästig; man sieht's ihm am Gesicht an, daß die Last ihm verdrießlich ist. Wir sind für uns überzeugt, daß er in jenem trotzigen Jüngling am Fenster den Räuberhauptmann derjenigen Bande wiedererkennt, die ihn vor kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblick die Angst überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge, der Samariter sei auch verschworen, ihn zu verderben. Genug, er findet sich in dem verzweiflungsvollsten Zustand der Schwäche und Hilflosigkeit.

Betrachten wir nun die Gesichter der sechs hier aufgestellten Personen, so sieht man die Physiognomie des

Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil des Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Last beschwert, hat ein verdrießlich angestrengtes Gesicht und einen geschlossenen Mund, der arme Verwundete den vollkommensten Ausdruck der Hilflosigkeit. Höchst trefflich, gutmütig und vertrauenswert ist die Physiognomie des Alten, kontrastierend mit unserm Räuberhauptmann in der Ecke, welcher eine verschlossene und entschlossene Sinnesweise ausdrückt.

Reizmittel in der bildenden Kunst

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk, aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor, wie im Laokoon und der neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1. Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Teil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Verteidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2. Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3. Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

4. Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5. Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz. Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Altertumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wohl auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot. Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6. Das Höchste dieser Art möchte denn wohl der Laokoon sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten umkämpfen. Über ein allgemein Bekanntes wäre wohl nichts weiter zu sagen.

Siegesglück Napoleons in Oberitalien,

zweiunddreißig Kupferblätter nach Appiani von verschiedenen Meistern.

Seitdem der bedeutende Mann, welcher die Welt so lange in Furcht und Schrecken gesetzt, auch einen großen Teil derselben zu beherrschen gewußt, alles Unheil, was er ihr angetan, durch einen traurigen, vielleicht schmählichen Lebensablauf gebüßt zu haben scheint, entsetzt man sich nicht mehr vor seinem Andenken, sondern läßt es, wie viele Schriften und Bücher zeigen, vor dem Andenken, vor der Einbildungskraft immer wieder erneuern. Eisen- und Erzguß, Thon- und Wachsbildner, besonders die immer geschäftige Lithographie stellen ein Bild desselben nach dem andern, ein Lebensereignis auf das andere dar, und man wird es uns also nicht verargen, wenn wir eine Reihe von Kunstwerken ins Gedächtnis bringen, welche ihn auf dem Gipfel seines Jugendglücks darstellen und uns die großen Ereignisse ins Andenken zurückrufen, von denen selbst Lebenszeuge gewesen zu sein wir fortdauernd zu erstaunen haben.

In dem königlichen Palaste zu Mailand befindet sich ein großer Saal, zu öffentlichen Feierlichkeiten und Festen bestimmt; rings um denselben geht eine Galerie her, welche als Friese zu verzieren die Appianischen Bilder bestimmt gewesen; er hatte sie mit fertiger Kunst und ganzer Seele gemalt, von der Macht und Kraft seines Helden durchdrungen. Es sind einzelne Bilder auf Leinwand, grau in grau mit Wasserfarben aufgetragen.

Bei der großen politischen Umwendung wurden sie, als allzulebhafte Erinnerungen feindseliger Zwischenzeit, zwar beseitigt, doch großmütig erhalten und bewahrt; wie sie denn jetzt auch nicht völlig unzugänglich sind.

Nun aber hatten zu jener Zeit des Zwischenreichs, in welcher Appiani leidenschaftlich malte, auch Kupferstecher ihren Vorteil zu ersehen geglaubt; es verpflichteten sich mehrere, wahrscheinlich durch Unternehmer aufgeregt, die sämtlichen Darstellungen in Erz zu graben, aber ihr langwieriges Geschäft ward durch den raschen Weltgang übereilt; sie verheimlichten ihre nicht mehr begünstigten Arbeiten, weshalb es denn auch schwer ist, sie nur zum Teil, geschweige denn ganz zu besitzen.

Zweiunddreißig Blätter liegen vor uns; und ob sie gleich ohne Unterschrift mitgeteilt worden, so waren sie doch von genugsamer Nachricht begleitet, um uns in stand zu setzen, sie historisch auslegen zu können. Damit aber Schlachten und sonstige Begebenheiten nicht bloß dürr aufgeführt und verzeichnet werden, so verknüpfen wir sie, wenn schon mit wenigen Worten, doch im welthistorischen Zusammenhange. Ist dieses geschehen, so werden wir sie weiter als Kunstwerke betrachten, um ihren eigentlichen Wert zu ermitteln.

Schon seit dem Jahre 1792 hatten die Franzosen das obere Italien angegriffen, sich darin festzusetzen und zu erhalten gesucht, allein dieser Vorsatz, diese Unternehmung kam erst später zur vollen Bedeutsamkeit. Im Jahre 1796 wird Oberitalien der Hauptschauplatz des Krieges, Napoleon Bonaparte übernimmt zu Nizza den Oberbefehl über das französische Heer; unter ihm dienen als Divisionsgenerale Berthier, Massena, Augereau, Lannes, Laharpe, Menart, Joubert. Unaufhaltsam übersteigt nun die so kräftig angeführte Heeresmacht den Gebirgsrücken, der sich nah an der Westküste des genuesischen Meerbusens hinter Finale, Noli und Savona herzieht, und so gelangt sie bis zur Quellenregion des Po und Tanaro, unaufhaltsam wälzt sich die Masse hernieder. Ein wichtiges Kampfereignis drängt das andere.

Zu malende Gegenstände

Nachdem ich über vieles gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe; daher kann ich mich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit auf einiges Vorteilhafte hinzudeuten.

Eine so zarte wie einfache Darstellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene reife Jungfrau Thisbe, die an der gesprungenen Wand horcht. Wer den Gesichtsausdruck und das Behaben eines blühenden in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zusammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzustellen wüßte, sollte gepriesen werden.

Nun aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdrucksvollern Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem andern Falle den Sinnen und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden, so wie es zugleich für den lebenden Künstler von großem Vorteil ist, daß es Raphael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen ist so gefährlich als mit Phanuel. (1. B. Mos. XXXII.)

Maximen und Reflexionen über Kunst

1. Aus den Heften „Zur Morphologie“ (1822).

Vor den Urphänomenen, wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen, fühlen wir eine Art von Scheu, bis zur Angst. Die sinnlichen Menschen retten sich ins Erstaunen; geschwind aber kommt der tätige Kuppler Verstand und will auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten vermitteln.

Die wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen heißt die Vermittlerin vermitteln wollen, und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt.

---

2. Aus „Kunst und Altertum“ (1817—1827).

Die Kunst ist ein ernsthaftes Geschäft, am ernsthaftesten, wenn sie sich mit edlen, heiligen Gegenständen beschäftigt; der Künstler aber steht über der Kunst und dem Gegenstande: über jener, da er sie zu seinen Zwecken braucht, über diesem, weil er ihn nach eigner Weise behandelt.

Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äußere Erscheinung des Natürlichen. Das rein Natürliche, insofern es sittlich-gefällig ist, nennen wir naiv. Naive Gegenstände sind also das Gebiet der Kunst, die ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen sein soll. Gegenstände, die nach beiden Seiten hinweisen, sind die günstigsten.

Das Naive als natürlich ist mit dem Wirklichen verschwistert. Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein.

Die Kunst an und für sich selbst ist edel: deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja, indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die größten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben.

In jedem Künstler liegt ein Keim von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist, und dieser wird besonders rege, wenn man den Fähigen einschränken und zu einseitigen Zwecken dingen und brauchen will.

Raphael ist unter den neuern Künstlern auch hier wohl der reinste. Er ist durchaus naiv, das Wirkliche kommt bei ihm nicht zum Streit mit dem Sittlichen oder gar Heiligen. Der Teppich, worauf die Anbetung der Könige abgebildet ist, eine überschwänglich herrliche Komposition, zeigt, von dem ältesten anbetenden Fürsten bis zu den Mohren und Affen, die sich auf den Kamelen mit Äpfeln ergötzen, eine ganze Welt. Hier durfte der heilige Joseph auch ganz naiv charakterisiert werden als Pflegevater, der sich über die eingekommenen Geschenke freut.

Auf den heiligen Joseph überhaupt haben es die Künstler abgesehen. Die Byzantiner, denen man nicht nachsagen kann, daß sie überflüssigen Humor anbrächten, stellen doch bei der Geburt den Heiligen immer verdrießlich vor. Das Kind liegt in der Krippe, die Tiere schauen hinein, verwundert, statt ihres trockenen Futters ein lebendiges, himmlisch-anmutiges Geschöpf zu finden. Engel verehren den Ankömmling, die Mutter sitzt still dabei; St. Joseph aber sitzt abgewendet und kehrt unmutig den Kopf nach der sonderbaren Szene.

Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber, sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben; er begleitet die abnehmende Kunst, zerstört, vernichtet sie zuletzt.

Hierüber kann eine Arbeit anmutig aufklären, die wir vorbereiten: sämtliche Künstler nämlich, die uns schon von so manchen Seiten bekannt sind, ausschließlich von der ethischen zu betrachten, aus den Gegenständen und der Behandlung ihrer Werke zu entwickeln, was Zeit und Ort, Nation und Lehrmeister, was eigne, unzerstörliche Individualität beigetragen, sie zu dem zu bilden, was sie wurden, sie bei dem zu erhalten, was sie waren.

Es begegnete und geschieht mir noch, daß ein Werk bildender Kunst mir beim ersten Anblick mißfällt, weil ich ihm nicht gewachsen bin; ahn' ich aber ein Verdienst daran, so such' ich ihm beizukommen, und dann fehlt es nicht an den erfreulichsten Entdeckungen: an den Dingen werd' ich neue Eigenschaften und an mir neue Fähigkeiten gewahr.

Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.

Man sagt: studiere, Künstler, die Natur! Es ist aber keine Kleinigkeit, aus dem Gemeinen das Edle, aus der Unform das Schöne zu entwickeln.

Die Zudringlichkeiten junger Dilettanten muß man mit Wohlwollen ertragen: sie werden im Alter die wahrsten Verehrer der Kunst und des Meisters.

Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.

Bei jedem Kunstwerk, groß oder klein, bis ins kleinste, kommt alles auf die Konzeption an.

Mit dem größten Entzücken sieht man im Apollosaal der Villa Aldobrandini zu Frascati, auf welche glückliche Weise Domenichin die Ovidischen Metamorphosen mit der schicklichsten Örtlichkeit umgibt; dabei nun erinnert man sich gern, daß die glücklichsten Ereignisse doppelt selig empfunden werden, wenn sie uns in herrlicher Gegend gegönnt waren, ja daß gleichgültige Momente durch würdige Lokalität zu hoher Bedeutung gesteigert wurden.

Die Kunst kann niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert.

Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.

Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.

Es gibt auch Afterkünstler, Dilettanten und Spekulanten: jene treiben die Kunst um des Vergnügens, diese um des Nutzens willen.

Allen andern Künsten muß man etwas vorgeben, der griechischen allein bleibt man ewig Schuldner.

Das Absurde, mit Geschmack dargestellt, erregt Widerwillen und Bewunderung.

Die Idee ist ewig und einzig; daß wir auch den Plural brauchen, ist nicht wohlgetan. Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee; Begriffe sprechen wir aus, und insofern ist die Idee selbst ein Begriff.

Im Ästhetischen tut man nicht wohl, zu sagen: die Idee des Schönen; dadurch vereinzelt man das Schöne, das doch einzeln nicht gedacht werden kann. Vom Schönen kann man einen Begriff haben, und dieser Begriff kann überliefert werden.

Die Manifestation der Idee als des Schönen ist ebenso flüchtig als die Manifestation des Erhabenen, des Geistreichen, des Lustigen, des Lächerlichen. Dies ist die Ursache, warum so schwer darüber zu reden ist.

Echt ästhetisch-didaktisch könnte man sein, wenn man mit seinen Schülern an allem Empfindungswerten vorüberginge oder es ihnen zubrächte im Moment, wo es kulminiert und sie höchst empfänglich sind. Da aber diese Forderung nicht zu erfüllen ist, so müßte der höchste Stolz des Katheder lehrers sein, die Begriffe so vieler Manifestationen in seinen Schülern dergestalt zum Leben zu bringen, daß sie für alles Gute, Schöne, Große, Wahre empfänglich würden, um es mit Freuden aufzufassen, wo es ihnen zur rechten Stunde begegnete. Ohne daß sie es merkten und wüßten, wäre somit die Grundidee, woraus alles hervorgeht, in ihnen lebendig geworden.

Wie man gebildete Menschen sieht, so findet man, daß sie nur für eine Manifestation des Urwesens, oder doch nur für wenige empfänglich sind, und das ist schon genug. Das Talent entwickelt im Praktischen alles und braucht von den theoretischen Einzelnheiten nicht Notiz zu nehmen: der Musikus kann ohne seinen Schaden den Bildhauer ignorieren und umgekehrt.

Man soll sich alles praktisch denken und deshalb auch dahin trachten, daß verwandte Manifestationen der großen Idee, insofern sie durch Menschen zur Erscheinung kommen sollen, auf eine gehörige Weise in einander wirken. Malerei, Plastik und Mimik stehen in einem unzertrennlichen Bezug; doch muß der Künstler, zu dem einen berufen, sich hüten, von dem andern beschädigt zu werden: der Bildhauer kann sich vom Maler, der Maler vom Mimiker verführen lassen, und alle drei können einander so verwirren, daß keiner derselben auf den Füßen stehen bleibt.

Die mimische Tanzkunst würde eigentlich alle bildenden Künste zu Grunde richten, und mit Recht. Glücklicherweise ist der Sinnenreiz, den sie bewirkt, so flüchtig, und sie muß, um zu reizen, ins Übertriebene gehen. Dieses schreckt die übrigen Künstler glücklicherweise sogleich ab; doch können sie, wenn sie klug und vorsichtig sind, viel dabei lernen.

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen: darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu gute kommt.

---

3. Aus den „Betrachtungen im Sinne der Wanderer" (1829).

Die Dilettanten, wenn sie das Möglichste getan haben, pflegen zu ihrer Entschuldigung zu sagen, die Arbeit sei noch nicht fertig. Freilich kann sie nie fertig werden, weil sie nie recht angefangen ward. Der Meister stellt sein Werk mit wenigen Strichen als fertig dar: ausgeführt oder nicht, schon ist es vollendet. Der geschickteste Dilettant tastet im Ungewissen, und wie die Ausführung wächst, kommt die Unsicherheit der ersten Anlage immer mehr zum Vorschein. Ganz zuletzt entdeckt sich erst das Verfehlte, das nicht auszugleichen ist, und so kann das Werk freilich nicht fertig werden.

In der wahren Kunst gibt es keine Vorschule, wohl aber Vorbereitungen; die beste jedoch ist die Teilnahme des geringsten Schülers am Geschäft des Meisters. Aus Farbenreibern sind treffliche Maler hervorgegangen.

Ein anderes ist die Nachäffung, zu welcher die natürliche allgemeine Tätigkeit des Menschen durch einen bedeutenden Künstler, der das Schwere mit Leichtigkeit vollbringt, zufällig angeregt wird.

Von der Notwendigkeit, daß der bildende Künstler Studien nach der Natur mache, und von dem Werte derselben überhaupt sind wir genugsam überzeugt; allein wir leugnen nicht, daß es uns öfters betrübt, wenn wir den Mißbrauch eines so löblichen Strebens gewahr werden.

Nach unserer Überzeugung sollte der junge Künstler wenig oder gar keine Studien nach der Natur beginnen, wobei er nicht zugleich dächte, wie er jedes Blatt zu einem Ganzen abrunden, wie er diese Einzelnheit, in ein angenehmes Bild verwandelt, in einen Rahmen eingeschlossen, dem Liebhaber und Kenner gefällig anbieten möge.

Es steht manches Schöne isoliert in der Welt, doch der Geist ist es, der Verknüpfungen zu entdecken und dadurch Kunstwerke hervorzubringen hat. — Die Blume gewinnt erst ihren Reiz durch das Insekt, das ihr anhängt, durch den Tautropfen, der sie befeuchtet, durch das Gefäß, woraus sie allenfalls ihre letzte Nahrung zieht. Kein Busch, kein Baum, dem man nicht durch die Nachbarschaft eines Felsens, einer Quelle Bedeutung geben, durch eine mäßige einfache Ferne größern Reiz verleihen könnte. So ist es mit menschlichen Figuren und so mit Tieren aller Art beschaffen.

Der Vorteil, den sich der junge Künstler hiedurch verschafft, ist gar mannigfaltig. Er lernt denken, das Passende gehörig zusammenbinden, und wenn er auf diese Weise geistreich komponiert, wird es ihm zuletzt auch an dem, was man Erfindung nennt, an dem Entwickeln des Mannigfaltigen aus dem Einzelnen, keineswegs fehlen können.

Tut er nun hierin der eigentlichen Kunstpädagogik wahrhaft Genüge, so hat er noch nebenher den großen, nicht zu verachtenden Gewinn, daß er lernt, verkäufliche, dem Liebhaber anmutige und liebliche Blätter hervorzubringen.

Eine solche Arbeit braucht nicht im höchsten Grade ausgeführt und vollendet zu sein; wenn sie gut gesehen, gedacht und fertig ist, so ist sie für den Liebhaber oft reizender als ein größeres ausgeführtes Werk.

Beschaue doch jeder junge Künstler seine Studien im Büchelchen und im Portefeuille und überlege, wie viele Blätter er davon auf jene Weise genießbar und wünschenswert hätte machen können.

Es ist nicht die Rede vom Höheren, wovon man wohl auch sprechen könnte, sondern es soll nur als Warnung gesagt sein, die von einem Abwege zurückruft und aufs Höhere hindeutet.

Versuche es doch der Künstler nur ein halb Jahr praktisch und setze weder Kohle noch Pinsel an, ohne Intention, einen vorliegenden Naturgegenstand als Bild abzuschließen. Hat er angebornes Talent, so wird sich's bald offenbaren, welche Absicht wir bei diesen Andeutungen im Sinne hegten.

Wenn ich jüngere deutsche Maler, sogar solche, die sich eine Zeitlang in Italien aufgehalten, befrage, warum sie doch, besonders in ihren Landschaften, so widerwärtige grelle Töne dem Auge darstellen und vor aller Harmonie zu fliehen scheinen, so geben sie wohl ganz dreist und getrost zur Antwort: sie sähen die Natur genau auf solche Weise.

Kant hat uns aufmerksam gemacht, daß es eine Kritik der Vernunft gebe, daß dieses höchste Vermögen, was

der Mensch besitzt, Ursache habe, über sich selbst zu wachen. Wie großen Vorteil uns diese Stimme gebracht, möge jeder an sich selbst geprüft haben. Ich aber möchte in eben dem Sinne die Aufgabe stellen, daß eine Kritik der Sinne nötig sei, wenn die Kunst überhaupt, besonders die deutsche, irgend wieder sich erholen und in einem erfreulichen Lebensschritt vorwärts gehen solle.

Der zur Vernunft geborene Mensch bedarf noch großer Bildung, sie mag sich ihm nun durch Sorgfalt der Eltern und Erzieher, durch friedliches Beispiel oder durch strenge Erfahrung nach und nach offenbaren. Eben so wird zwar der angehende Künstler, aber nicht der vollendete geboren: sein Auge komme frisch auf die Welt, er habe glücklichen Blick für Gestalt, Proportion, Bewegung; aber für höhere Komposition, für Haltung, Licht, Schatten, Farben kann ihm die natürliche Anlage fehlen, ohne daß er es gewahr wird.

Ist er nun nicht geneigt, von höher ausgebildeten Künstlern der Vor- und Mitzeit das zu lernen, was ihm fehlt, um eigentlicher Künstler zu sein, so wird er im falschen Begriff von bewahrter Originalität hinter sich selbst zurückbleiben; denn nicht allein das, was mit uns geboren ist, sondern auch das, was wir erwerben können, gehört uns an, und wir sind es.

Das Verhältnis der Künste und Wissenschaften zum Leben ist nach Verhältnis der Stufen, worauf sie stehen, nach Beschaffenheit der Zeiten und tausend andern Zufälligkeiten sehr verschieden; deswegen auch niemand darüber im ganzen leicht klug werden kann.

Poesie wirkt am meisten im Anfang der Zustände, sie seien nun ganz roh, halbkultiviert, oder bei Abänderung einer Kultur, beim Gewahrwerden einer fremden Kultur; daß man also sagen kann, die Wirkung der Neuheit findet durchaus statt.

Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit; ja vielmehr, je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.

Die Musik ist heilig oder profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß, und hier hat sie die größte Wirkung aufs Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. Die profane sollte durchaus heiter sein.

Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos, und eine halbschürige, welche schwache, jammervolle, erbärmliche Empfindungen auszudrücken Belieben findet, ist abgeschmackt. Denn sie ist nicht ernst genug, um heilig zu sein, und es fehlt ihr der Hauptcharakter des Entgegengesetzten: die Heiterkeit.

Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz. Die Vermischung macht irre,

die Verschwächung wird fade, und will die Musik sich an Lehrgedichte oder beschreibende und dergleichen wenden, so wird sie kalt.

Plastik wirkt eigentlich nur auf ihrer höchsten Stufe; alles Mittlere kann wohl aus mehr denn einer Ursache imponieren; aber alle mittleren Kunstwerke dieser Art machen mehr irre, als daß sie erfreuen. Die Bildhauerkunst muß sich daher noch ein stoffartiges Interesse suchen, und das findet sie in den Bildnissen bedeutender Menschen. Aber auch hier muß sie schon einen hohen Grad erreichen, wenn sie zugleich wahr und würdig sein will.

Die Malerei ist die läßlichste und bequemste von allen Künsten. Die läßlichste, weil man ihr um des Stoffes und des Gegenstandes willen, auch da, wo sie nur Handwerk oder kaum eine Kunst ist, vieles zu gute hält und sich an ihr erfreut; teils weil eine technische, obgleich geistlose Ausführung den Ungebildeten wie den Gebildeten in Verwunderung setzt, so daß sie sich also nur einigermaßen zur Kunst zu steigern braucht, um in einem höheren Grade willkommen zu sein. Wahrheit in Farben, Oberflächen, in Beziehungen der sichtbaren Gegenstände auf einander, ist schon angenehm; und da das Auge ohnehin gewohnt ist, alles zu sehen, so ist ihm eine Mißgestalt und also auch ein Mißbild nicht so zuwider als dem Ohr ein Mißton. Man läßt die schlechteste Abbildung gelten, weil man noch schlechtere Gegenstände zu sehen gewohnt ist. Der Maler darf also nur einigermaßen Künstler sein, so findet er schon ein größeres Publikum als der Musiker, der auf gleichem Grade stünde; wenigstens kann der geringere Maler immer für sich

operieren, anstatt daß der mindere Musiker sich mit andern sozüieren muß, um durch gesellige Leistung einigen Effekt zu tun.

Die Frage, ob man bei Betrachtung von Kunstleistungen vergleichen solle oder nicht, möchten wir folgendermaßen beantworten: Der ausgebildete Kenner soll vergleichen; denn ihm schwebt die Idee vor, er hat den Begriff gefaßt, was geleistet werden könne und solle. Der Liebhaber, auf dem Wege zur Bildung begriffen, fördert sich am besten, wenn er nicht vergleicht, sondern jedes Verdienst einzeln betrachtet: dadurch bildet sich Gefühl und Sinn für das Allgemeinere nach und nach aus. Das Vergleichen der Unkenner ist eigentlich nur eine Bequemlichkeit, die sich gern des Urteils überheben möchte.

---

4. Aus „Makariens Archiv" (1829).

„Da wir überzeugt sind, daß derjenige, der die intellektuelle Welt beschaut und des wahrhaften Intellekts Schönheit gewahr wird, auch wohl ihren Vater, der über allen Sinn erhaben ist, bemerken könne, so versuchen wir denn nach Kräften einzusehen und für uns selbst auszudrücken — insofern sich dergleichen deutlich machen läßt —, auf welche Weise wir die Schönheit des Geistes und der Welt anzuschauen vermögen."

„Nehmet an daher: zwei steinerne Massen seien neben einander gestellt, deren eine roh und ohne künstliche Bearbeitung geblieben, die andere aber durch die Kunst zur Statue, einer menschlichen oder göttlichen, ausgebildet worden. Wäre es eine göttliche, so möchte sie eine Grazie

oder Muse vorstellen; wäre es eine menschliche, so dürfte es nicht ein besonderer Mensch sein, vielmehr irgend einer, den die Kunst aus allem Schönen versammelte."

„Euch wird aber der Stein, der durch die Kunst zur schönen Gestalt gebracht worden, alsobald schön erscheinen; doch nicht, weil er Stein ist — denn sonst würde die andere Masse gleichfalls für schön gelten —, sondern daher, daß er eine Gestalt hat, welche die Kunst ihm erteilte."

„Die Materie aber hatte eine solche Gestalt nicht, sondern diese war in dem Ersinnenden früher, als sie zum Stein gelangte. Sie war jedoch in dem Künstler nicht, weil er Augen und Hände hatte, sondern weil er mit der Kunst begabt war."

„Also war in der Kunst noch eine weit größere Schönheit; denn nicht die Gestalt, die in der Kunst ruhet, gelangt in den Stein, sondern dorten bleibt sie, und es gehet indessen eine andere geringere hervor, die nicht rein in sich selbst verharret, noch auch wie sie der Künstler wünschte, sondern insofern der Stoff der Kunst gehorchte."

„Wenn aber die Kunst dasjenige, was sie ist und besitzt, auch hervorbringt, und das Schöne nach der Vernunft hervorbringt, nach welcher sie immer handelt, so ist fürwahr diejenige, die mehr und wahrer eine größere und trefflichere Schönheit der Kunst besitzt, vollkommener als alles, was nach außen hervortritt."

„Denn indem die Form, in die Materie hervorschreitend, schon ausgedehnt wird, so wird sie schwächer

als jene, welche in einem verharret. Denn was in sich eine Entfernung erduldet, tritt von sich selbst weg: Stärke von Stärke, Wärme von Wärme, Kraft von Kraft; so auch Schönheit von Schönheit. Daher muß das Wirkende trefflicher sein als das Gewirkte. Denn nicht die Unmusik macht den Musiker, sondern die Musik, und die übersinnliche Musik bringt die Musik in sinnlichem Tone hervor."

„Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie die Natur nachahmen, so läßt sich darauf antworten, daß die Naturen auch manches andere nachahmen; daß ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur bestehet und wonach sie handelt."

„Ferner bringen auch die Künste vieles aus sich selbst hervor und fügen anderseits manches hinzu, was der Natur an Vollkommenheit abgehet, indem sie die Schönheit in sich selbst haben. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnlich Erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn faßte, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unsern Augen begegnen möchte."

Man kann den Idealisten alter und neuer Zeit nicht verargen, wenn sie so lebhaft auf Beherzigung des einen dringen, woher alles entspringt und worauf alles wieder zurückzuführen wäre. Denn freilich ist das belebende und ordnende Prinzip in der Erscheinung dergestalt bedrängt, daß es sich kaum zu retten weiß. Allein wir verkürzen uns an der andern Seite wieder, wenn wir das Formende und die höhere Form selbst in eine vor unserm äußern und innern Sinn verschwindende Einheit zurückdrängen.

Wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen; diese beiden allgemeinen Formen sind es, in welchen sich alle übrigen Formen, besonders die sinnlichen, offenbaren. Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende; ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende.

Dieses weiter auszuführen und vollkommen anschaulich, ja was mehr ist, durchaus praktisch zu machen, würde von wichtigem Belang sein. Eine umständliche folgerechte Ausführung aber möchte den Hörern übergroße Aufmerksamkeit zumuten.

---

5. Aus dem Nachlaß.

Wer gegenwärtig über Kunst schreiben oder gar streiten will, der sollte einige Ahnung haben von dem, was die Philosophie in unsern Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt.

Wer einem Autor Dunkelheit vorwerfen will, sollte erst sein eigenes Innere beschauen, ob es denn da auch recht hell ist. In der Dämmerung wird eine sehr deutliche Schrift unlesbar.

Wer streiten will, muß sich hüten, bei dieser Gelegenheit Sachen zu sagen, die ihm niemand streitig macht.

Wer Maximen bestreiten will, sollte fähig sein, sie recht klar aufzustellen und innerhalb dieser Klarheit zu

kämpfen, damit er nicht in den Fall gerate, mit selbstgeschaffenen Luftbildern zu fechten.

Die Dunkelheit gewisser Maximen ist nur relativ. Nicht alles ist dem Hörenden deutlich zu machen, was dem Ausübenden einleuchtet.

Ein Künstler, der schätzbare Arbeiten verfertiget, ist nicht immer im stande, von eignen oder fremden Werken Rechenschaft zu geben.

Natur und Idee läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst, so wie das Leben, zerstört werde.

Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewußt zu sein.

Eben so geht's allen, die ausschließlich die Erfahrung anpreisen; sie bedenken nicht, daß die Erfahrung nur die Hälfte der Erfahrung ist.

Erst hört man von Natur und Nachahmung derselben, dann soll es eine schöne Natur geben. Man soll wählen; doch wohl das Beste! und woran soll man's erkennen? nach welcher Norm soll man wählen? und wo ist denn die Norm? doch wohl nicht auch in der Natur?

Und gesetzt, der Gegenstand wäre gegeben, der schönste Baum im Walde, der in seiner Art als vollkommen auch vom Förster anerkannt würde. Nun, um den Baum in ein Bild zu verwandeln, gehe ich um ihn herum und

ſuche mir die ſchönſte Seite. Ich trete weit genug weg, um ihn völlig zu überſehen; ich warte ein günſtiges Licht ab, und nun ſoll von dem Naturbaum noch viel auf das Papier übergegangen ſein!

Der Laie mag das glauben; der Künſtler, hinter den Couliſſen ſeines Handwerks, ſollte aufgeklärter ſein.

Gerade das, was ungebildeten Menſchen am Kunſtwerk als Natur auffällt, das iſt nicht Natur (von außen), ſondern der Menſch (Natur von innen).

Wir wiſſen von keiner Welt, als im Bezug auf den Menſchen; wir wollen keine Kunſt, als die ein Abdruck dieſes Bezugs iſt.

Wer zuerſt im Bilde auf ſeinen Horizont die Zielpunkte des mannigfaltigen Spiels wagrechter Linien bannte, erfand das Prinzip der Perſpektive.

Wer zuerſt aus der Syſtole und Diaſtole, zu der die Retina gebildet iſt, aus dieſer Synkriſis und Diakriſis, mit Plato zu ſprechen, die Farbenharmonie entwickelte, der hat die Prinzipien des Kolorits entdeckt.

Suchet in euch, ſo werdet ihr alles finden, und erfreuet euch, wenn da draußen, wie ihr es immer heißen möget, eine Natur liegt, die Ja und Amen zu allem ſagt, was ihr in euch ſelbſt gefunden habt.

Gar vieles kann lange erfunden, entdeckt ſein, und es wirkt nicht auf die Welt; es kann wirken und doch

nicht bemerkt werden, wirken und nicht ins Allgemeine greifen: deswegen jede Geschichte der Erfindung sich mit den wunderbarsten Rätseln herumschlägt.

Es ist so schwer, etwas von Mustern zu lernen, als von der Natur.

Die Form will so gut verdaut sein als der Stoff, ja sie verdaut sich viel schwerer.

Mancher hat nach der Antike studiert und sich ihr Wesen nicht ganz zugeeignet. Ist er darum scheltenswert?

Die höheren Forderungen sind an sich schon schätzbarer, auch unerfüllt, als niedrige ganz erfüllte.

Das trocken Naive, das steif Wackere, das ängstlich Rechtliche, und womit man ältere deutsche Kunst charakterisieren mag, gehört zu jeder früheren einfacheren Kunstweise. Die alten Venezianer, Florentiner u. s. w. haben das alles auch.

Und wir Deutschen sollen uns dann nur für original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben!

Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichen Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaßes der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben!

Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdiges menschliches Mit-

gefühl aller gegenwärtigen Zustände. Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie.

Wie Martin Schön neben ihm steht, und wie das deutsche Verdienst sich dort beschränkte, wäre interessant zu zeigen, und nützlich zu zeigen, daß dort nicht aller Tage Abend war.

Löste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los!

Sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?

Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt. Die Religion bedarf keines Kunstsinnes, sie ruht auf ihrem eignen Ernst; sie verleiht aber auch keinen, so wenig sie Geschmack gibt.

In Rembrandts trefflicher Radierung, der Austreibung der Käufer und Verkäufer aus den Tempelhallen, ist die Glorie, welche gewöhnlich des Herrn Haupt umgibt, in die vorwärts wirkende Hand gleichsam gefahren, welche nun in göttlicher Tat glanzumgeben derb zuschlägt. Um das Haupt ist's, wie auch das Gesicht, dunkel.

Es ist eine Tradition: Dädalus, der erste Plastiker, habe die Erfindung der Drehscheibe des Töpfers beneidet. Von Neid möchte wohl nichts vorgekommen sein; aber der große Mann hat wahrscheinlich vorempfunden, daß die Technik zuletzt in der Kunst verderblich werden müsse.

Bei Gelegenheit der berlinischen Vorbilder für Fabrikanten kam zur Sprache: ob so großer Aufwand auf die höchste Ausführung der Blätter wäre nötig gewesen? Wobei sich ergab, daß gerade den talentvollen jungen Künstler und Handwerker die Ausführung am meisten reizt und daß er durch Beachtung und Nachbildung derselben erst befähigt wird, das Ganze und den Wert der Formen zu begreifen.

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.

Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straßen anfügen! An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.

Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen,

werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zu gehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.

Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düstern Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zu Mute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen.

Der junge Künstler geselle sich Sonn- und Feiertags zu den Tänzen der Landleute, er merke sich die natürliche Bewegung und gebe der Bauerdirne das Gewand einer Nymphe, dem Bauerburschen ein paar Ohren, wo nicht gar Bocksfüße. Wenn er die Natur recht ergreift und den Gestalten einen edlern freiern Anstand zu geben weiß, so begreift kein Mensch, wo er's her hat, und jedermann schwört, er hätte es von der Antike genommen.

Ferner, wenn sich Seiltänzer und Kunstreiter einfinden, versäume er nicht, auf diese genau zu achten. Das Übertriebene, Falsche, Handwerksmäßige lehne er ab; aber er lerne auffassen, welcher unendlichen Zierlichkeit der menschliche Körper fähig ist.

Der junge Künstler versäume die Tiergestalten nicht, von Pferden und Hunden suche er sich den Hauptbegriff zu gewinnen; auch wilden fremden Geschöpfen erweise er seine Aufmerksamkeit und Achtung.

Es ist etwas unbekanntes Gesetzliches im Objekt, welches dem unbekannten Gesetzlichen im Subjekt entspricht.

Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt.

Beispiel von der Rose.

In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung.

Perikarpien können noch schön sein.

Die Frucht kann nie schön sein: denn da tritt das vegetabilische Gesetz in sich (ins bloße Gesetz) zurück.

Das Gesetz, das in die Erscheinung tritt, in der größten Freiheit, nach seinen eigensten Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor, welches freilich würdige Subjekte finden muß, von denen es aufgefaßt wird.

Die Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen: denn

ad 1. müßten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann; und

ad 2. die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besondern Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann. —

Schönheit der Jugend aus obigem abzuleiten. Alter, stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung. Inwiefern das Alternde schön genannt werden kann.

Ewige Jugend der griechischen Götter.

Beharren eines jeden im Charakter, bis zum Gipfel des menschlichen Daseins, ohne an die Rückkehr zu denken.

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Be-

griff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.

In allen Künsten gibt es einen gewissen Grad, den man mit den natürlichen Anlagen so zu sagen allein erreichen kann. Zugleich aber ist es unmöglich, denselben zu überschreiten, wenn nicht die Kunst zu Hilfe kommt.

Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers: er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachweisen können.

Selbst das mäßige Talent hat immer Geist in Gegenwart der Natur; deswegen einigermaßen sorgfältige Zeichnungen der Art immer Freude machen.

Aus vielen Skizzen endlich ein Ganzes hervorbringen, gelingt selbst den Besten nicht immer.

„An meinen Bildern müßt ihr nicht schnuffeln, die Farben sind ungesund.“ Rembrandt.

Chodowiecki ist ein sehr respektabler und wir sagen idealer Künstler. Seine guten Werke zeugen durchaus vom Geist und Geschmack. Mehr Ideales war in dem Kreise, in dem er arbeitete, nicht zu fordern.

Die Technik im Bündnis mit dem Abgeschmackten ist die fürchterlichste Feindin der Kunst.

Warum schelten wir das Manierierte so sehr, als weil wir glauben, daß Umkehr daher auf den rechten Weg sei unmöglich.

Das sogenannte Aus-sich-schöpfen macht gewöhnlich falsche Originale und Manieristen.

Werke der Kunst werden zerstört, sobald der Kunstsinn verschwindet.

Was die letzte Hand tun kann, muß die erste Hand schon entschieden aussprechen. Hier muß schon bestimmt sein, was getan werden soll.

Jeder große Künstler reißt uns weg, steckt uns an, und alles, was in uns von eben der Fähigkeit ist, wird rege, und da wir eine Vorstellung vom Großen und einige Anlage dazu haben, so bilden wir uns gar leicht ein, der Keim davon stecke in uns.

Raffaellin von Reggio malte mit solcher Leichtigkeit die Außenseiten der Häuser in Fresko, daß alle Kinder Kalk auf Ziegeln strichen und das gleiche zu tun gedachten.

Was hat ein Maler zu studieren, bis er eine Pfirsche sehen kann wie Huysum! Und wir sollen nicht versuchen, ob es möglich sei, den Menschen zu sehen, wie ihn ein Grieche gesehen hat?

Antike Tempel konzentrieren den Gott im Menschen; des Mittelalters Kirchen streben nach dem Gott in der Höhe.

Wer Proportion (das Meßbare) von der Antike nehmen muß, sollte uns nicht gehässig sein, weil wir das Unmeßbare von der Antike nehmen wollen.

Laßt doch den deutschen Dichtern den frommen Wunsch, auch als Homeriden zu gelten! Deutsche Bildhauer, es wird euch nicht schaden, zum Ruhm der letzten Praxiteliden zu streben!

Anmerkungen

Ruysdael als Dichter (S. 3—8).

Der in drei Abschnitte zerfallende Aufsatz verbreitet sich über drei der schönsten Gemälde Ruysdaels in der Königlichen Galerie zu Dresden (Nr. 1495, 1494 und 1502 des Katalogs). Goethe hat diese Sammlung als Student von Leipzig aus, dann wiederholt auf der Durchfahrt nach den böhmischen Bädern besucht, wie er denn in den „Tag- und Jahresheften" zu 1813 sagt, bei Betrachtung Ruysdaelischer Arbeiten daselbst sei ein kleiner Aufsatz „Der Landschaftsmaler als Dichter" entstanden. Dies kann freilich nicht ganz richtig sein, da wenigstens der Abschnitt über das „Kloster" laut Tagebuch schon am 31. Jan. und 1. Febr. 1813, und zwar auf Grund einer „Kopie" (S. 3, 24), d. h. wohl eines Kupferstiches, verfaßt worden ist. Wir haben uns vorzustellen, daß Goethe, der die Beschäftigung mit Ruysdaelischen Zeichnungen öfters erwähnt, die gedankenreiche Arbeit ganz allmählich hat entstehen lassen. Sie erschien zuerst im Cotta'schen „Morgenblatt" vom 3. Mai 1816.

Seite 3, Zeile 1 f. Ruysdael oder Ruisdael, Schüler seines Vaters Isaak und seines Oheims Salomon, ist 1628 oder 1629 geboren und wurde, wie urkundlich bewiesen wird, am 14. März 1682 in Harlem begraben, nachdem er lange Jahre in Amsterdam gelebt hatte. Durch seine tiefe und wahrhaft schöpferische Auffassung der Natur, die er oft realistisch, oft aber auch mit großartig freier Phantastik nachbildete, steht er als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Hollands da.

S. 4, Z. 18. So anschaulich Goethes Beschreibung des Gemäldes „Der Wasserfall" auch ist, so erweckt sie doch keine ganz richtige Vorstellung von ihm, da sie, bei ihrer Richtung

auf einen Eindruck von Fruchtbarkeit und tätigem Behagen in dieser Gegend, die große Wildheit des Vordergrundes zurücktreten läßt. Gerade dieses Bild ist ein gutes Beispiel für Ruysdaels oft geübte Verwendung fremdartiger (hier etwa norwegischer), stark dekorativer Motive in sonst holländischer Landschaft. Ob der Meister wirklich die Absicht gehabt hat, durch die uralten Bäume neben neueren Gebäuden „im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen" (Z. 23 f.), mag auf sich beruhen.

4, 30 f. Der Schösser ist der Beamte, der den Schoß, d. h. die Abgabe oder Steuer, erhebt; wurde diese früher, als das Kloster blühte, durch dessen Aufwand für dieselbe Gegend verwertet, aus der sie stammte, so wird sie jetzt, da die geistlichen Herren fortgezogen sind, ohne Nutzen für das Land nach auswärts verschickt.

7, 2. Es handelt sich hier um eine Komposition, die Ruysdael aus christlichen und jüdischen Elementen zusammengesetzt hat, indem er malerische Einzelheiten von einem Judenkirchhof bei Amsterdam mit einer dort nicht vorhandenen Klosterruine und einem Bache in Verbindung brachte.

7, 30. Durch Verschüttung wird der Bach aufgestaut, wofür Goethe den uns nicht mehr geläufigen Ausdruck „gestemmt" setzt.

8, 8. Eines solcher Beispiele ist „Rembrandt der Denker", s. S. 296 ff.

Altdeutsche Gemälde (S. 8—12).

Diese Mitteilung wurde für das „Morgenblatt" verfaßt, in dem sie am 22. März 1815 erschien. Wie weit Goethe die ihm von Quandt geschickten Beschreibungen der Bilder, denen auch Durchzeichnungen einiger Köpfe beigelegt waren, wörtlich benutzt, wie weit er sie aus eigener Kenntnis ergänzt hat, läßt sich nicht genau nachweisen. Jedenfalls zeugt Goethes lebhaftes Interesse an den Bildern dafür, daß sein Geschmack sich wieder der altdeutschen Kunst zugewendet hatte, die ihm in den Jahrzehnten seines Ringens um den klassischen Stil fernabgerückt war.

8, 25. Die Bilder gehören jetzt dem Städtischen Museum in Leipzig; einige von ihnen sind in der altdeutschen Abteilung ausgestellt.

9, 2. Joh. Gottlob Quandt, ein Leipziger Kaufmann und Kunstfreund, fand die Bilder im Februar 1815 auf dem Boden der Nikolaikirche unter altem Gerümpel, zum Teil als Wände eines Taubenschlages benutzt; da er Goethes Interesse kannte, beeilte er sich, ihm davon Mitteilung zu machen.

9, 7 f. Stieglitz, Ratsherr und Baumeister in Leipzig, hatte 1792 eine „Geschichte der Baukunst der Alten" geschrieben; Hillig, ein Advokat, war auch als Kunstfreund tätig; Friedrich Ludwig Lehmann, ein Maler, übernahm die Säuberung der Bilder.

9, 16. Auf welch einem Irrtum der Widerspruch beruht, daß im folgenden Abschnitte „sechs Gemälde auf Goldgrund" angekündigt, aber nur fünf besprochen werden, läßt sich nicht feststellen. Sämtliche Bilder dieser Gruppe gehören den deutschen Schulen kurz vor und nach 1500 an.

10, 1. Von den hier dem älteren Cranach zugeschriebenen Bildern ist Nr. 1 nur teilweise von seiner Hand, Nr. 3 mit der Jahreszahl 1554 gehört in die Schule seines Sohnes. — Lucas Müller, genannt Cranach (1472—1553), ging von der fränkischen Malerschule aus, verlegte aber seine Tätigkeit nach Sachsen, auf dessen Kunst er durch seinen eigentümlich energischen Stil und große Fruchtbarkeit einen entschiedenen Einfluß ausübte.

11, 9 f. Die lateinische Inschrift sagt, daß der Leipziger Dr. jur. Heinrich Schmitborg das Denkmal 1518 anfertigen ließ. Das Monogramm Cranachs ist eine geflügelte Schlange.

11, 12. Lucas Cranach der Jüngere (1515—86) setzte mit weit geringerem Genie und Farbensinn das Werk des betriebsamen Vaters in Wittenberg fort.

11, 15. Das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar kannte Goethe auch im Original: er bedient sich also des „wir" nur im Sinne der Leser, die etwa nicht in Weimar gewesen sind.

12, 15. Das Bild trägt in Wirklichkeit die Jahreszahl 1554. — Die von Goethe gewünschte Untersuchung ist in der

neueren Zeit öfters angestellt worden; vgl. H. Michaelson „Lucas Cranach d. Ä." und L. Flechsig „Cranachstudien".

12, 20. Lasuren sind Übermalungen mit durchsichtiger Farbe, die erst durch kräftig schattierte Untermalungen körperlich wirken, ohne dieselben jedoch die Umrißzeichnung flächenhaft kolorieren. Indessen bildet das Vorhandensein von Untermalungen nicht den maßgebenden Unterschied zwischen dem älteren und dem jüngeren Cranach.

Herstellung des Straßburger Münsters (S. 12—14).

Sulpiz Boisserée (1783—1854) aus Köln, der mit seinem Bruder Melchior und dem gemeinsamen Freunde Joh. Baptist Bertram unermüdlich für die Erhaltung und Erforschung rheinischer Kunst wirkte, hatte 1816 einen Bericht über Herstellungsarbeiten am Straßburger Münster, ferner über die in Aussicht genommenen Maßregeln zur Erhaltung des unvollendeten Domes in Köln und der Altertümer in Trier an Goethe geschickt; dieser veröffentlichte Boisserées Bericht mit dem von ihm selbst hinzugefügten, hier wiedergegebenen Nachworte in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" I, 2.

13, 11. Die Publikation des Architekten Georg Moller „Denkmäler deutscher Baukunst" hatte 1815 heftweise zu erscheinen begonnen; sie wurde erst 1831 abgeschlossen.

13, 33. Das Werk erschien bei Cotta 1821—31 unter dem Titel „Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters" und wurde von Goethe 1823 und 1824 in „Kunst und Altertum" wiederholt erwähnt. Vgl. auch den Aufsatz „Von deutscher Baukunst", S. 231 ff. und die Anmerkungen dazu.

14, 5 ff. Die linke, d. h. die südliche Langhausseite des Domes entbehrte zu der Zeit, da Goethe schrieb, der gewaltigen Portalanlage am Querschiff. Hier sei daran erinnert, daß von dem 1248 begonnenen Bau nicht viel mehr als der Chor, ein Teil des Langhauses und der hochgeführte Unterbau der Türme standen, als Friedrich Wilhelm IV. 1842 den vollständigen Ausbau, der 1880 abgeschlossen wurde, zu unternehmen wagte.

14, 18. In den Jahren 1814 und 1816 wurden in Darmstadt und in Paris große, auf Pergament gezeichnete Grund- und Aufrisse der Westtürme des Domes von Köln und ihrer Teile gefunden; sie werden dem ersten Baumeister des Domes, Gerard von Rile, zugeschrieben und im Domchore aufbewahrt. Ein Faksimile der Westansicht, die beide Türme zeigt (wie sie heute denn auch wirklich dastehen), hatte Moller in Lithographie herausgegeben und zwar zugleich mit Gegendrucken (Abklatschen), die man ausschneiden und auf die Rückseite der ebenfalls ausgeschnittenen Lithographie kleben konnte: das mit Schattierung und Farbe ausgetuschte doppelseitige Bild von etwa vier Metern Höhe mit seinen leicht verständlichen Einzelheiten diente vielen zum Studium der gotischen Baukunst und zur Begeisterung für die Herstellung des Kölner Doms. In einem Nachwort zu Heinr. Meyers Anzeige von dieser Domrißpublikation Mollers in „Kunst und Altertum" II, 2 (Weim. Ausg. 49, II, 179 f.) erzählt Goethe, der Oberbaudirektor Coudray in Weimar habe „sich die Mühe gegeben, ein dergleichen Doppelexemplar auf Leinwand zu fügen und dasselbe so kräftig als fleißig mit Aquarellfarben auszumalen"; auch Herr Geheimer Oberbaurat Schinkel in Berlin habe ein gleiches kolossales Bild verfertigt, „welches das Glück hat, in Ihro Majestät Palais aufgestellt zu sein". — Mit lebhafter Teilnahme verfolgte Goethe alle Unternehmungen der Boisserées zu Gunsten des Kölner Domes und der altdeutschen Malerei, wie er denn auch in einem später weggelassenen Nachtrag zu dem vorliegenden Aufsatze von Stiftungen für Erhaltung des Baues und von der Überführung der Wallraffischen Bildersammlung zu Köln in geeignete Räume berichtet (Weim. Ausg. 49, II, 177 f.).

Anforderung an den modernen Bildhauer (S. 14—18).

Bald nach der ruhmreichen Beendigung der Freiheitskriege entstand die Absicht, dem Fürsten Blücher in Rostock noch bei Lebzeiten ein Denkmal zu setzen, und wie schon zwei Jahrzehnte früher, als für Berlin ein Denkmal Fried-

richs d. Gr. geplant wurde, erhob sich die Frage, in welchem Kostüm moderne Helden darzustellen seien. Goethe, der für das Blücherdenkmal interessiert wurde (vgl. S. 140 ff.), spann die sich anschließenden Gedanken in vorliegendem Aufsatze („Kunst und Altertum" I, 3) weiter aus.

15, 10 ff. Goethe vergißt, daß die Griechen in Literatur, Malerei und Skulptur oft genug Kämpfe zwischen gleichartigen Menschen dargestellt haben, wobei die Parteien nur durch leichte Unterschiede in Kostüm und Waffen gekennzeichnet sind, z. B. bei den Trojanern und Persern durch phrygische Mützen, Beinlinge, Köcher und Bogen.

15, 28. Vgl. Ovid, Metamorphosen III, 582 ff. und die Reliefs am choragischen Denkmal des Lysikrates in Athen, wo diese Begebenheit, die Bestrafung der Seeräuber für den Raub des Dionysos, überaus anmutig dargestellt ist.

16, 6. Sowohl an der Trajan- wie an der Marcaurelsäule und am Constantinsbogen in Rom sind Barbaren von rauhem Typus angebracht, insbesondere Dacier zur Erinnerung an die Siege Trajans. — Polidoro Caldara da Caravaggio († 1543 in Messina) gehörte zu den Nachfolgern Raphaels, die historische und mythologische Szenen mit einer gewissen archäologischen Treue, aber im wesentlichen dekorativ und meist zur Ausschmückung größerer und kleinerer Flächen innerhalb einer Architektur darstellten. An welche seiner Arbeiten Goethe hier denkt, ließ sich nicht ermitteln.

16, 9. Die drei Carracci, von denen Annibale (1560 bis 1609) am meisten hervortritt, malten im Palazzo Fava, um die Aeneas-Bilder ihres Frieses voneinander zu trennen, zwischen die gesimstragenden Pfeiler monochrome kauernde Jünglingsfiguren, die mit aller Kraft wunderliche Fratzengestalten niederhalten: bei ihrer Anstrengung kann Goethe also nicht sagen, es seien hier nur unterdrückte Ungeheuer dargestellt, vielmehr handelt es sich noch um ein Stadium des Kampfes. Man beachte übrigens, wie Goethe unvermerkt auf das Gebiet der Malerei geraten ist und die eigentümlichen Forderungen der Bildhauerkunst ganz aus den Augen läßt.

17, 3 ff. In diesem Abschnitt offenbart sich deutlich der

ungeheure Abstand zwischen Goethes Kunstauffassung und der unsrigen. Wie sehr sind wir der Illustration „bloßer Zeitungsnachrichten" auch in angeblich monumentalen Formen gewohnt, während seine der unsrigen weit überlegene ästhetische Kultur nur ein gleichsam abstraktes Motiv im Kunstwerk erträgt!

17, 16. Tippo Sahib, ein indischer Raja, wurde 1799 von den Engländern überwältigt und seines Reiches beraubt.

18, 5. Die Gruppe der feindlichen Brüder, die von zwei Genien angefeuert zu gleicher Zeit sich gegenseitig durchbohren, ist auf unzähligen Aschenkisten in Relief abgebildet. — Wäre Goethe nicht ganz auf klassizistische Idealfiguren eingeschworen, so würde er zugeben, daß auch bei völliger Nacktheit Deutsche gegenüber Franzosen oder gar Russen durch einen nationalen Typus sehr wohl zu unterscheiden wären.

Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere (S. 18—23).

Von dem politisch-satirischen Tierepos „Animali parlanti" des Giambattista Casti (1721—1803) war 1817 eine deutsche Übersetzung in Bremen erschienen, und vermutlich durch diese angeregt, hatte der bremische Maler Johann Heinrich Menken (1764—1834), oder dessen Sohn, Anfang Juni d. J. mehrere Zeichnungen, Szenen aus dem Gedichte darstellend, an Goethe geschickt. Goethe beschäftigte sich mit ihnen im Laufe des Monats mehrmals und schrieb schließlich in Jena seine durch sie angeregten Gedanken für „Kunst und Altertum" I, 3 nieder.

20, 18 ff. Jost Amman (1539—91), der bekannte Nürnberger Holzschneider und Radierer, illustrierte 1572 für Siegmund Feyerabend eine Ausgabe des Reineke Fuchs, die öfters aufgelegt wurde. Aldert (oder Allaert) van Everdingen (1621—75), ein holländischer Landschaftsmaler, der den Vergleich mit Ruysdael, seinem Freunde, am ehesten aushält, radierte Bilder zu einer Ausgabe des Reineke, die 1694 in Amsterdam erschien. Das niederdeutsche unsterbliche Gedicht

hatte sogar Gottsched angezogen; er übersetzte die Fassung des Heinrich von Alkmar ins Hochdeutsche und gab sie 1752 mit den Everdingenschen, freilich schon abgenutzten Kupferplatten heraus (vgl. 22, 11). Uns werden Ammans und Everdingens Reineke-Bilder nicht recht lebendig; aber würde wohl Goethe mit Wilhelm Kaulbachs scharf satirischen Illustrationen zu seinem eigenen Gedichte, an die wir gewöhnt sind, zufrieden gewesen sein?

20, 20. Dieses Gemälde von Paul Potter (1625—54), dem berühmtesten holländischen Tiermaler, wurde wie auch das 22, 29 erwähnte Bild von den Franzosen aus Kassel nach Malmaison entführt, später an den Kaiser von Rußland verkauft und in die Eremitage von St. Petersburg gebracht, wo beide sich noch befinden.

21, 5. Wenn Goethe unser Verlangen, die Gegenstände, von denen wir hören, auch im Bilde zu sehen, natürlich nennt, so sollte er Bedenken tragen, die Erfüllung dieser gewiß natürlichen Forderung als den Ruin der Kunst darzustellen: er hatte sich aber durch grundlegende theoretische Formeln so sehr gebunden, daß er gegenüber dem naiven Schaffen der Künstler, dem er sich doch nicht verschließen konnte, immer aufs neue in Widerspruch mit sich selbst geriet.

21, 18. Den Ausdruck „flügelmännisch" braucht Goethe auch zweimal in der Grablegung des „Faust", V. 11635 und 11670. Er bedeutet, den Bewegungen der langen Flügelmänner entnommen, die bei dem Schwenken einer Front den weitesten Bogen beschreiben und die größten Schritte machen müssen, ein ausgreifendes, chargiertes oder übertriebenes Gebaren.

23, 2. Joh. Elias Ridinger (1698—1767), besonders als Tierzeichner in Augsburg tätig, gab 1744 „Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Tiere zur Verbesserung der Sitten" heraus. Diese Arbeiten erscheinen uns mißlungen, weil der Meister seine großen Spezialkenntnisse der Tierformen den Forderungen der humoristisch-satirischen Handlungen auch gar nicht unterzuordnen weiß und deshalb immer der sachliche, gleichsam anatomische Zeichner bleibt, wo er mehr ausmalenden, fabulierenden Geist sollte walten lassen.

23, 14. Benedetto Castiglione (1616—70), hauptsächlich in Mantua tätig, malte und radierte Tierstücke ohne Bezug auf Fabeln.

23, 15. „halbgeformt": von roher, nicht durchgebildeter Gestalt.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit (S. 23—25).

Diese Auskunft auf eine vermutlich an die Weimarer Kunstfreunde gerichtete Anfrage erschien zuerst in „Kunst und Altertum" I, 3.

23, 23. Die Regenbogenschüsselchen, von den ebenfalls schüsselförmigen Brakteaten zu unterscheiden, gelten heute für Münzen keltischer Völkerschaften an der oberen Donau, aus vorrömischer Zeit.

24, 5. Der Kronenbohrer hat an seinem unteren Ende eine horizontale Platte, auf der verschieden gestellte Schneiden angebracht sind.

24, 27. Münzen des macedonischen Königs Philippos.

25, 7. Bei den Germanen kamen Hufeisen schon in vorchristlicher Zeit vor, so daß das angeblich aus dem Besitz jenes salischen Königs stammende nicht das älteste ist.

Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand (S. 25—64).

Der Mailänder Maler und Sekretär der Kunstakademie Giuseppe Bossi (1776—1815) hatte von Eugen Beauharnais, dem Vizekönig von Italien, den Auftrag erhalten, von Lionardo da Vincis „Abendmahl" (vgl. die Anmerkung zu 26, 12) eine Kopie in Originalgröße mit Ölfarben anzufertigen, nach welcher das Gemälde in Mosaik wiedergegeben werden sollte. Er löste diese Aufgabe mit großer Sorgfalt, der freilich sein malerisches Talent keineswegs entsprach, und veröffentlichte außerdem im Jahre 1810 seine umfassenden Forschungen über das Gemälde in einem Foliobande von 264 Seiten „Del Cenacolo di Lionardo da Vinci". Durchzeichnungen, die er von den Köpfen und anderen Teilen des

Bildes auf drei alten Kopien desselben angefertigt hatte, brachte der Großherzog Karl August 1817 nach Weimar, und sie regten Goethe zu eingehendem Studium nicht nur des Gemäldes selbst, für das ihm der herrliche Stich von Raphael Morghen vorlag, sondern auch seiner Geschichte und des Problems jener gleichsam als unzerstörbares Dokument gedachten, rekonstruierenden Wiedergabe an. So entstand im Laufe des Jahres 1817 der vorliegende, von begeisterter Teilnahme durchleuchtete Aufsatz, der zuerst in „Kunst und Altertum" I, 3 erschien; er beruht in allem Sachlichen auf dem Material von Bossi, gelangt aber doch zu einer selbständigen Kritik von dessen Verfahren.

25, 24. Die folgenden Angaben über Bossi sind ungenau.

26, 12. Das weltbekannte Bild, das Lionardo (1452 bis 1516) im letzten Dezennium des fünfzehnten Jahrhunderts auf die nördliche Schmalseite des Refektoriums von Santa Maria delle Grazie mit Öl malte, während Donato Montorfano 1495 die gegenüberliegende Wand mit einer Kreuzigung al fresco zierte, ist heute natürlich noch weit ärger zerstört als vor hundert Jahren und in vielen Teilen völlig unkenntlich geworden. — Die Mosaikkopie, die Raffaelli nach den Arbeiten von Bossi 1806—14 ausführte, befindet sich in der Minoritenkirche zu Wien.

27, 5. Die Mutter war ein Bauernmädchen namens Caterina.

27, 11. Der Bildhauer und Maler Andrea del Verrocchio (1435—88) unterrichtete Lionardo länger als zehn Jahre; auf seinem Gemälde „Die Taufe Christi" (Florenz, Akademie) soll der eine der dienenden Engel von der Hand des Lehrlings sein.

27, 32. Es kam jenen Malern des realistischen Quattrocento, so sehr sie auch theoretisierten, weniger auf die Formulierung von Grundsätzen an, um den ihnen noch fehlenden Begriff der modernen Koloristik zu entwickeln, als auf die Erleuchtung durch Vorbilder, die das Neue offenbarten, und die zu liefern Lionardo einer der ersten war. Gehörte er doch zu den seltenen Künstlern, deren Schaffen durch einen

darauf gerichteten wissenschaftlichen Grübelsinn nicht gebrochen wurde.

28, 18. Piero war der Sohn Lorenzos des Prächtigen und wurde bald nach dessen Tode von den Florentinern vertrieben (1494).

28, 26. Es handelte sich um ein Denkmal für Francesco Sforza, den Gründer der Dynastie; das erste Modell zerbrach während der Hochzeitfeier Kaiser Maximilians mit Bianca Maria Sforza.

29, 7. Vgl. Bd. 32, S. 224 ff. und die Anmerkung dazu.

29, 10. Im Louvre zu Paris.

29, 15. Der Stich des Florentiners Raphael Morghen (1758—1835), eines Schülers von Volpato in Rom, war 1800 erschienen; er beruhte hauptsächlich auf der unten erwähnten Kopie des Marco d'Ogionno für Castellazzo.

29, 24. Im Mai 1788, auf der Rückreise von Rom, gereichte das Gemälde dem tiefverstimmten Goethe zum Trost.

30, 12 ff. Im fünfzehnten Jahrhundert dachte niemand daran, bei der Darstellung biblischer Szenen antiquarische Spezialkenntnisse dieser Art zu verwerten: die Anordnung ist also nicht ein besonderes Verdienst Lionardos.

31, 7. Ev. Matthäi 26, 21 und Johannis 13, 21: „Einer unter euch wird mich verraten."

35, 11. „Neuezug" bedeutet eine Korrektur und ist die wörtliche Verdeutschung des gebräuchlichen Atelierausdrucks pentimento.

36, 30. Palm ist ein ursprünglich altrömisches Längenmaß, die Spanne, und beträgt ungefähr 25 Zentimeter.

37, 15. Vielleicht denkt Goethe hier an den Bericht des Armenini, der freilich vom Jahre 1586 ist.

37, 28. Federigo Borromeo (1564—1639) war Erzbischof von Mailand.

38, 28. Michelangelo Bellotti war ein unbedeutender Mailänder Maler und ist mit den berühmten venezianischen Belotto nicht zu verwechseln.

39, 17. Von de Giorgi ist sonst ebensowenig bekannt wie von dem weiter unten genannten Mazza.

41, 28. Um die folgenden Ausführungen richtig zu ver-

stehen, wolle man im Auge behalten, daß schul- und handwerksmäßige, mehr oder minder genaue Nachbildungen von Bildwerken und Kompositionen, die durch Überlieferung oder durch ein aufdringliches Vorbild maßgebend waren, die ganze mittelalterliche Kunst in demselben Sinne beschäftigten wie im Altertume, das ja zahllose Wiederholungen typischer Figuren weit früher kannte, als die sogenannte Blüte der Kunst erreicht war. Noch der junge Raphael schließt sich, allerdings nicht eigentlich kopierend, fremden Formen eng an. Später wurden vor anderen seine Werke eine Fundgrube für Leute, die ihn gruppen- und figurenweise ausbeuteten, und so ist diese Art von Kopieren, die fortwährend geübt wurde und noch heute geübt wird, ganz unabhängig von der, die Goethe meint und bei der es auf die Wiedergabe von bestimmten Kunstwerken ankommt, die, ohne gerade von erschöpfender Bedeutung sein zu müssen, einen neuen Liebhaber gefunden haben. Diese zweite Art von Kopieren hängt aber nicht mit dem Verfall der Künste, sondern nur mit der Gründung von Sammlungen und Galerien, auch mit dem Kultus berühmter Namen zusammen und kommt ebenfalls schon im Altertum vor.

42, 21. Niello heißt eine Metallarbeit, bei der die eingravierte Zeichnung mit schwarzer Schmelzmasse gefüllt ist.

45, 9 ff. Über die verschiedenen Kopisten des Abendmahls sind die Gelehrten verschiedener Ansicht. Marco d'Oggionno, der etwa 1530 starb, soll zunächst die Z. 13 erwähnte kleine Kopie, die jetzt in San Barnaba in Mailand hängt, und dann die große Kopie für die Kartäuser von Pavia, die sich jetzt in der Royal Academy zu London befindet, und die für die Mönche von Castellazzo (bei Mailand) angefertigt haben; die letztere hängt jetzt, von der Wand auf Leinwand übertragen, neben dem Original im Refektorium von Santa Maria delle Grazie und wird neuerdings dem Andrea Solario zugeschrieben. Die Z. 26 ff. genannte Kopie in Ponte Capriasca, bei Lugano, wird jetzt für Giampetrin, ebenfalls einen Lombarden, in Anspruch genommen.

46, 6. Von Bianchi ist nicht viel mehr bekannt, als daß er für den Kardinal kopierte.

48, 33. „abgestimmt" ist als Gegensatz von „zugestimmt" gemeint.

50, 33. „verflößt" = verflüssigt, verwässert. Vielleicht weniger die Größe der Köpfe als der schwächliche Geschmack seiner Zeit hat dem Bespino die Arbeit verdorben, wie denn alle Kopisten schließlich doch mit den eigenen Augen sehen und nicht mit denen des Meisters, den sie wiedergeben wollen. Auch Bossi hat matte und elegante Formen unwissentlich an Stelle der immerhin herben und streng-lieblichen des Lionardo gesetzt.

52, 3 f. Solche Beschreibungen finden sich in seinem von Goethe S. 62, 1 ff. erwähnten Tratatto della Pittura, in dem er seine Forderungen für die Malerei entwickelt.

53, 5 ff. Die Zahl 16 ist wohl der Überlieferung von dem Tonmodell des Rosses entnommen; vgl. 29, 3. Die Behauptung, die Köpfe von Christus und Judas seien unvollendet geblieben, beruht auf alter Tradition.

59, 25. Die Zeichnung befindet sich jetzt, in ziemlich verderbtem Zustande, in der Brera-Galerie.

60, 27. Zum Ausdruck vgl. 203, 23.

61, 5 f. Unter den transalpinischen Freunden versteht Goethe wohl in erster Linie die um Angelika Kauffmann und den Rat Reiffenstein versammelten Kunstkenner und Künstler, mit denen er während seines Aufenthaltes in Rom verkehrt hatte.

61, 22 f. Friedrich Müller (1750—1825), ein Dichter der Sturm- und Drangperiode, von wildem Humor, aber unzulänglichem Talent, der auch am Faust sich versucht hat, war zugleich ein fruchtbarer, wenngleich nicht bedeutender Maler und erhielt deshalb im Literatenkreise den unterscheidenden, von ihm selbst dann angenommenen Beinamen, den Goethe erwähnt. Seit 1778 lebte er in Rom, wohin er durch Goethes Unterstützung gelangt war.

62, 15 ff. Fünf Jahre nach seinem Aufsatz über das Abendmahl ließ Goethe in „Kunst und Altertum" III, 3 diese Anzeige einer Übersetzung und Erweiterung desselben erscheinen, um sich dem befreundeten Bearbeiter, der ihm noch 1820 bei den Studien über Mantegna (vgl. S. 164 ff.)

behilflich gewesen war, dankbar zu zeigen. Noehden (1770 bis 1826) war nach Weimar berufen worden, um die Prinzessinnen in der englischen Sprache zu unterrichten.

63, 12. In Weimar: d. h. vor allem im Kreise Goethes.

64, 1 ff. „schätzt" bedeutet hier: beurteilt. — Die Tapete, d. h. der Gobelin, in Rom ist jetzt zerstört. — Die hier erwähnte Originalskizze ist eine Zeichnung in Windsor. — William Ryland (1713—83) stach eine Zeichnung des Abendmahls im British Museum.

64, 16 ff. Mochettis Nachbildung des Abendmahls ist ein kleiner Kupferstich; die als Vignette abgebildete Medaille zeigt auf der einen Seite das Bildnis Karl Augusts, auf der anderen die Köpfe Lionardos und Bossis, da sie sich eben auf den Ankauf jener Durchzeichnungen bezieht.

Verein der deutschen Bildhauer (S. 65—69).

Dieser Aufsatz, handschriftlich „Jena, den 27. July 1817" datiert, wurde erst in den „Nachgelassenen Werken" gedruckt. Er ist charakteristisch für Goethes Ansicht, die Kunst lasse sich durch die Bestrebungen aufgeklärter Vereine fördern, und er ist sichtlich veranlaßt worden durch den tiefen Eindruck, den die Abbildungen der von Lord Elgin 1812 nach England gebrachten, 1816 im British Museum aufgestellten Marmorfiguren vom Parthenon in Athen auf Goethe gemacht hatten.

65, 14. Mit dem Wort „Würde" beschränkt Goethe in einer für uns nicht mehr geltenden Weise das Gebiet der Skulptur; wir würden dafür „Schönheit" setzen, da dieser wechselnde Begriff sich dem Geschmack der ihn bedingenden Zeiten anpaßt und deshalb nicht veraltet.

66, 3 ff. Das Gleichgültige in der idealistischen Vollkommenheit ist heute im allgemeinen ebenso reizlos, als es früher für reizvoll, ja für den Inbegriff des Reizes galt. Es ist aber auch keineswegs charakteristisch für die griechische Kunst in vielen wesentlichen Stadien der Entwicklung, und wenn Goethe mehr griechische Skulpturen aus der Zeit vor und nach Phidias gekannt hätte, würde er sich nicht mit solcher Ausschließlichkeit ausgedrückt haben, wie es Z. 22 geschieht.

67, 5. Die Reliefs vom Tempel des Apollon Epikurios zu Phigalia-Bassai in Arkadien, wie die Parthenon-Skulpturen aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. stammend, waren 1811 vom Baron Stackelberg entdeckt und bald darauf nach London verkauft worden, wo sie ebenfalls im Britisch Museum stehen. Sie stellen Amazonenkämpfe dar und waren innerhalb der Tempelcella als Fries angebracht. Vgl. den Aufsatz S. 160—163.

68, 15 ff. Goethe meint hier die Gruppe der sogenannten Nazarener, die um Friedrich Overbeck, die Brüder Veit, Steinle, Heinrich Heß u. a. in Rom versammelten jungen Maler, die bei entschiedener Schwärmerei für das katholische Mittelalter sich eng an die ältesten, vor Raphael und der Renaissance schaffenden „frommen" italienischen Meister anschlossen und von dem klassizistisch-antiken Geiste nichts wissen wollten. So verständlich Goethes Mißvergnügen über diese Gegner seines Bekenntnisses uns scheinen mag (vgl. auch Meyers Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst" in „Kunst und Altertum" I, 2), so kennzeichnet es doch sein nicht gerechtes Vorurteil gegen eine durchaus bedeutende Erscheinung in der lebendig sich entfaltenden Kunst, die er freilich durch Aufsicht (Z. 14) glaubte unterbrechen zu können.

68, 21. In London bestand zu diesem Zwecke die von dem Reisenden Banks gegründete African Association.

68, 26. „Mittelland" = Binnenland; oder vielmehr hier für Festland gesetzt.

68, 29. Die Stiftung des Kunstfreundes Johann Friedrich Städel, die 1817 für bildende Kunst zu groß schien, ist die Grundlage des heute so bedeutenden Frankfurter Museums und Kunstinstitutes geworden. Zur Ausführung von Goethes Vorschlag, der ohne Nachklang verhallte, wurde sie nicht herangezogen.

Philostrats Gemälde und Antik und Modern (S. 69—139).

Die Neigung Goethes, durch lehrhafte Grundsätze und durch Empfehlung antiker Stoffe die nach seiner Ansicht sich

verirrende Kunst auf den rechten Weg zu leiten, hatte ihn bestimmt, sich schon zur Zeit der weimarischen Kunstausstellungen (vgl. Bd. 33, S. 262—284) auch mit den überlieferten Beschreibungen berühmter Kunstwerke aus der antiken Welt, insbesondere von Malereien, zu beschäftigen. So hatte er durch Zeichnungen, die die Brüder Riepenhausen nach dem Bericht des Pausanias über die Homerischen Gemäldecyklen des Polygnotos (um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.), in der Halle der Knidier zu Delphi, entworfen hatten, sich anregen lassen, auf seine Art eine Erklärung und Verarbeitung des Pausanias zu bieten; das war geschehen durch die 1804 und 1805 in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung erschienenen Aufsätze über „Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi" von Goethe und Meyer (s. Weim. Ausg. 48, 81 ff.). Zu gleicher Zeit hatte er begonnen, sich mit den „Ikones" der beiden Philostrate abzugeben, die in der Ausgabe von Chr. G. Heyne vorlagen. Bei dieser Arbeit kam es ihm ebensowenig wie bei der über Polygnot auf philologische Genauigkeit der Übersetzung und Auslegung an, vielmehr behandelte er den Stoff, mit Zusätzen, Auslassungen und Umstellungen, durchaus frei, da er vor allem einen klaren, lebendigen Eindruck von der Behandlung antiker Stoffe durch antike Künstler hervorbringen wollte. Seine durchgebildete, schöpferische Phantasie und die Kenntnis mancher herkulanisch-pompejanischen Gemälde, dazu die ihm vertraute Auffassung antiker Motive durch gelehrte italienische Renaissancemaler wie Giulio Romano und Annibale Carracci standen ihm dabei zur Seite; auch förderten ihn die Unterhaltungen mit Meyer und anderen Gesinnungsgenossen in seiner Überzeugung, und so wurde der umfangreiche Aufsatz „Philostrats Gemälde" im Jahre 1818 nicht ohne freudige Hoffnung auf Erfolg in „Kunst und Altertum" II, 1 veröffentlicht. Dennoch erntete Goethe nur bei wenigen Dank. Die Gelehrten mußten die Gelehrsamkeit, die Künstler das Verständnis für ihr längst auf andere Ziele gelenktes, naturnotwendiges Streben vermissen. Gleichsam im Vorgefühl einer solchen Aufnahme hatte Goethe auf „Philostrats Gemälde" unmittelbar den Nachtrag „Antik und

Modern" folgen lassen, eine geistreiche und originelle Aussprache über seine Stellung zur Kunst; aber auch sie hat mehr persönlichen als sachlichen Wert. Und obgleich er sich von der geringen Wirksamkeit seiner Bemühungen hätte überzeugen können, ließ er dann noch 1820 in „Kunst und Altertum" II, 3 „Nachträgliches zu Philostrats Gemälden" erscheinen. Er leitete diesen Abschnitt (S. 137, 9 ff. unserer Ausgabe) mit folgenden Zeilen ein: „Unsere Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden teilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne, zu eben dem Zwecke, hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!" Der Anfang dieses Nachtrages (S. 132, 22 bis 137, 8 unserer Ausgabe) wurde weder in „Kunst und Altertum" noch überhaupt von Goethe selbst, sondern erst in den „Nachgelassenen Werken" veröffentlicht.

Unsere Anmerkungen lassen das Verhältnis der Goethischen Übersetzung zum griechischen Text unberücksichtigt; für diese Frage sei auf die auch hier vorzügliche Arbeit von A. G. Meyer und G. Witkowski in ihrer mehrerwähnten Ausgabe von Goethes Schriften zur Kunst verwiesen. Auf die Erklärung der sehr zahlreichen Namen aus der griechischen Mythologie und Sage verzichten wir ebenfalls in den allermeisten Fällen.

69, 8. Flavios Philostratos, Schriftsteller und Philosoph, lebte bis gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. am römischen Kaiserhofe; er verfaßte unter anderem zwei Bücher „Gemälde", d. h. poetisch ausgeschmückte Beschreibungen von 34 Gemälden aller Art, Historien, Landschaften, Genrebildern, Stillleben u. dgl., die an einen zu belehrenden Knaben gerichtet sind und bei denen zweifelhaft bleibt, ob diese Kunstwerke wirklich, wie er angibt, in der Galerie einer Villa bei Neapel vorhanden gewesen sind, oder ob er sie nur zum Zweck einer Ausarbeitung von rhetorischen Glanzstücken erfunden hat. Sein Enkel, Philostratos der Jüngere, bildete das Werk des Großvaters in einem gleichnamigen Buche nach, ohne jenes an Reichtum der Erfindung

und Schilderung zu erreichen; es ist uns nur in einem Bruchstücke erhalten. Die neueste Ausgabe der Werke beider Philostrate, von A. Westermann 1878, weicht in der Numerierung der Bilder von Goethes Angaben öfters ab.

70, 9. Der Weg, den Winckelmann wies, ist der der streng wissenschaftlichen Archäologie.

71, 18 ff. Malerische Kompositionen auf Grund von literarischen Quellen, insbesondere auch Darstellungen von Anekdoten und Allegorien aus der antiken und mittelalterlichen Welt, finden sich bei den Florentinern der Frührenaissance und ihren unmittelbaren Vorgängern, die Goethe fälschlich Byzantiner nennt, in naiver Formengebung, und erst der routinierten, weniger schöpferischen als zusammenklaubenden Spätrenaissance gelang es, die Antike klassizistisch nachzubilden. Indessen ist nicht bewiesen, daß Giulio Romano (1492—1546), der virtuose Schüler Raphaels, der besonders in den Palästen von Mantua seine Wiederbelebung des Altertums durch zahlreiche mythologische und auf den trojanischen Krieg bezügliche Gemälde ausführte, gerade die Philostrate dabei vor Augen gehabt hat.

72, 15 ff. Das Zitat stammt aus des älteren Philostratos „Heroikos", Vorrede II, 136 (Teubnersche Ausgabe).

77, 18. Über Carracci vgl. die Anmerkung zu 16, 9.

78, 26. Ein Fußboden im Palast Barberini daselbst zeigt Bilder von Naturerscheinungen aus Aegypten.

79, 26. Dieser Stoff ist nicht der Ilias, sondern der nachhomerischen Sage entnommen.

80, 29. Aus Ilias XXI, 342—360.

81, 21. Der über die Tötung seines Drachen durch Kadmus erzürnte Ares sollte durch den Tod eines Abkömmlings der aus den Drachenzähnen erwachsenen Männer besänftigt werden.

81, 29. Nach Sophokles' Tragödie oder ohne Anschluß an eine bestimmte Fassung der Sage.

82, 13. Nach Euripides, der das Begräbnis des vom Blitz erschlagenen Frevlers Kapaneus und den Opfertod der Evadne in den „Bittflehenden" V. 987 ff. erwähnt.

82, 26. Nach Odyssee IV, 499—510. Der schiffbrüchige

Ajax verschmähte in seinem Trotz die Hilfe Poseidons und wurde deshalb von diesem vernichtet.

83, 26. Nach der Tragödie des Sophokles, wo V. 1326 ff. gesagt wird, die das Heiligtum der Chryse bewachende Schlange habe den Philoktet auf Befehl der Hera gebissen.

84, 3. Diese Rhodogune, als persische Königin gedacht, scheint keine der sonst bekannten Frauen dieses Namens zu sein.

86, 1. Antike Darstellungen von Eroten sind so zahlreich, daß eine bestimmte Quelle für dieses Bild kaum angenommen werden kann.

88, 17. Die Sage von den Danaiden wird in mehreren Formen überliefert.

89, 30. Dieses und das folgende Bild, aus den Herkulanischen Altertümern bekannt, hat Goethe den Philostraten untergeschoben.

91, 2. Philostrat der Ältere läßt in seinem Dialog „Heroikos" einen Winzer erzählen, der Geist des Protesilaus, des ersten vor Troja gefallenen Griechen, besuche ihn, gebe ihm Lehren und berichte von trojanischen Dingen. Unter anderem erinnert er sich des weisen Palamedes, den Odysseus aus Neid umbringen ließ, und zürnt, daß Homer sich seines Gedächtnisses keineswegs annehme. Palamedes ist aber ein Held des nachhomerischen Sagenkreises, und so tadelt Protesilaus ungerecht.

92, 9. Das ganz ungebräuchliche Beiwort „rosen" hat Goethe, wie es scheint, der mittelhochdeutschen Dichtersprache entnommen.

92, 31. Nach des Apollonius von Rhodos „Argonautica".

93, 27. Der Phasis, heute Rion genannt, mündet, vom Kaukasus kommend, in das Schwarze Meer, in Kolchis selbst, am Ziele Jasons. — Die „beweglichen Felsen", Symplegaden, nannte man gefährliche Klippen am Eingange zum Schwarzen Meere.

95, 9. Lynceus hat die schärfsten Luchsaugen, und Goethe eignet sich hier die längst überwundene Anschauung an, das Sehen beruhe auf Strahlen, die das Auge aussendet und die das Objekt umfassen. Vgl. „Faust" 2. Teil, in dem der ausschauende Turmwächter Lynceus genannt wird.

96, 8. Alcyonen: Meereisvögel, nach der stolzen Tochter des Aeolus, Gemahlin des Keyx, genannt.

96, 20. Die Heliaden, Heliostöchter, sind die Schwestern des Phaethon, die ihn betrauern. Was Medea, die Tochter des Aeetes, mit ihnen verbindet, ist nicht ersichtlich.

99, 31. Der Schweiß, d. h. das Blut, des Drachen.

100, 9. Dem Knaben Pelops, den Tantalus, sein Vater, gekocht den Göttern vorgesetzt und von dessen Fleisch Demeter genossen hatte, war zum Ersatz eine elfenbeinerne Schulter eingefügt worden, die als weißer Fleck ein Abzeichen seiner Nachkommen wurde.

100, 15. Der überaus wirksame Gegensatz des ungeschlachten Riesen zu der Nymphe und der anmutige Triumphzug derselben haben mehr als einen Maler zur Darstellung gelockt: so den Annibale Carracci, der wie sein Bruder Agostino (1557—1602) den Stoff für die Halle im Palazzo Farnese zu Rom benutzte, und Raphael, der die Villa Farnese damit schmückte.

102, 22. Der Meles fließt bei Smyrna, das sich rühmte, Homers Heimat zu sein.

103, 12. Unter Purpurfarbe verstand man früher auch Violett und Dunkelblau.

105, 12. Pentheus, König von Theben, der die Bacchantinnen vertreiben wollte, wurde deshalb von der eigenen Mutter und deren Schwestern zerrissen. Vgl. Ovid, Metamorphosen III, 513 ff.

105, 31. Maja ist die Mutter des Hermes, Tochter des Atlas.

106, 21. Die Magd Galanthis hatte Lucina, die des Herkules Geburt hinderte, erschreckt und dadurch Alkmenen befreit; sie büßte den Liebesdienst durch ihre Verwandlung in ein Wiesel.

107, 24. Amphitruo, der irdische Nährvater des Herkules.

108, 32. Dieser Künstler ist Zeuxis, von dem Plinius (Naturalis Historia XXXV, 36) zwei die Geschichte des Herkules betreffende Gemälde erwähnt.

111, 9. Pholoe ist das waldige Grenzgebirge zwischen

Elis und Arkadien; die Jagd auf die Centauren daselbst, mit denen er bei einer Schmauserei in Streit geraten war, ist eine der Nebenarbeiten des Herkules.

111, 14. Hyllus war der älteste Sohn des Herkules und einer der Führer des dorischen Stammes nach dem Peloponnes.

112, 21. Der Riese Antäus war ein Sohn der Erde, Gäa.

114, 21. „übertragen" hier, wie oft bei Goethe, im Sinne von „auf sich nehmen, ertragen".

117, 4. Die Stadt Abdera in Thracien war nach dem von den Stuten des thracischen Königs Diomedes zerrissenen Jüngling genannt.

117, 25 ff. Vielleicht denkt Goethe hier an Periphetes und Sinis, die Wegelagerer, die Theseus tötete; die Freier Hippodamias wurden von deren Vater, König Oenomaus von Pisatis, ermordet, wenn sie im Wettkampf zu Wagen seinen Flügelrossen unterlegen waren.

118, 16. Vermutlich eine Wiederholung des ruhenden, sogenannten Farnesischen Herkules in Neapel.

118, 28. Die Mutter des Telephus war Auge, eine Königstochter aus Tegea.

119, 17. Vgl. S. 145—154. Der Aufsatz „Myrons Kuh" ging in „Kunst und Altertum" dem Hauptstück über Philostrats Gemälde, das wir hier mit den zugehörigen Nachträgen vereinigt haben, unmittelbar voraus; auch bei den anderen zunächst folgenden Aufsätzen haben wir auf eine chronologische Ordnung im strengsten Sinne verzichtet, doch hätte, wie hier im Zusammenhange gesagt sei, der Aufsatz „Blumenmalerei" (S. 154—160) auf S. 69 den Arbeiten des Jahres 1817 angeschlossen werden sollen.

122, 3. Ferdinand Hartmann (s. Anm. zu Bd. 33, S. 267, 30) war im Frühling 1801 Goethes Gast und erhielt von diesem die Aufgabe, „den Admet darzustellen, wie er, ungeachtet der Leiche (seiner Gattin Alkestis) im Hause, den Herkules aufnimmt und ihn bewirtet". Vgl. Goethe an Schiller 14., 18. und 21. März 1801.

122, 18. Neben „erschleppen" braucht Goethe (Bd. 28, S. 84, 1) auch „erziehen" im Sinne von: die Aufgabe des

Schleppens, Ziehens bewältigen. Ähnlich: erschwingen, erringen, eratmen.

122, 33. Alkestis war, dem Gatten das Leben zu verlängern, freiwillig gestorben; Herkules führte sie aus dem Hades wieder ans Licht. Vgl. Euripides „Alkestis".

123, 31. Goethe scheint zu vergessen, daß die Künstler auch solche literarische Beispiele nach Belieben auslegen: keine Beschreibung ersetzt die sichtbare, bildliche Darstellung, auf deren überzeugende Kraft alles ankommt; vgl. 271, 14.

124, 12. Schubarths, eines klassischen Philologen und Ästhetikers, Heft erschien 1817 in Breslau, und zu 2 Bänden erweitert 1818 unter dem Titel: „Zur Beurteilung Goethes mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst".

126, 17. Daniel Chodowiecki (1726—1801) erreichte als Zeichner und Radierer, in kleinem Format und bei der Darstellung von genrehaften Figuren aus seiner Zeit, eine große Leichtigkeit des Stils und des Schaffens; allerdings führte er ebenso mühelos, aber in unerträglich akademischem Stil, auch größere Zeichnungen von antiken Gegenständen aus.

126, 23. Manieristen nennt man die Künstler, die sich selbständig oder in Anlehnung an ein Vorbild eine Formenbehandlung zum Gebrauch in jedem Falle angewöhnt haben, die also allen Köpfen, Händen, Füßen eine gleichartige Bildung, allen Bewegungen einen gleichartigen, daher meist unwahren Ausdruck, allen Gruppen eine gleichartige Anordnung geben. Insbesondere finden sich virtuose Manieristen im siebzehnten Jahrhundert, das in fieberhafter Eile geschaffene Kunstwerke von starker, wenngleich oberflächlicher Wirkung verlangte.

127, 18. Der Umbrier Pietro Perugino (1446—1524), in dessen Werkstatt der junge Raphael seine Vervollkommnung in der Maltechnik suchte, war insofern Manierist, als er konventionelle Figuren und Stellungen bis zum Überdruß verwendete, aber ihm fehlte durchaus die flüchtige, oft geistreiche Darstellung der späteren Manieristen. Vgl. Bd. 33, S. 55 f.

127, 27 ff. Michelangelo verlor in Serravezza und Pietrasanta viel Zeit mit dem Beschaffen von Marmorblöcken für

das gewaltig geplante Denkmal des Papstes Julius II., doch entstanden für dasselbe außer dem Moses immerhin noch vier andere Statuen: die beiden sterbenden Sklaven sowie Lea und Rahel.

128, 5. Es gehörte eben eine phänomenale, raphaelische Begabung und innere Harmonie dazu, um im Sinne der Antike von innen heraus zu schaffen: wie stark war Goethes Idealismus, der zu solchem Wesen die meist so flachen Söhne seiner Zeit vertiefen wollte!

128, 15. Die Schule der Carracci, die Accademia degli Incamminati, d. h. der auf den rechten Weg Gebrachten, aus der Guido Reni, Francesco Albani, Domenichino und Guercino, also die bekanntesten Maler des siebzehnten Jahrhunderts, hervorgingen und die auch besonders auf die französische Malerei einen großen Einfluß ausübte, hielt mit großer Einsicht gleichsam die Ernte aller Renaissancesaaten ab, doch waren den genannten bedeutenden Talenten, da keine ebenbürtigen sich an sie anschlossen, auch keine Nachfolger beschieden: das Schulprinzip allein schuf keine Meister.

128, 25. Der große Flame Peter Paul Rubens (1577 bis 1640) ist allerdings kein Autochthone, d. h. ohne Vorgänger aus dem Heimatsboden Gestiegener, und er vereinigte in sich die niederländische samt der italienischen Kunstüberlieferung.

129, 15 f. Daß in der Tat gar mancher, den er bekämpfte, z. B. unter den sogenannten Nazarenern, auf seine Art ein Grieche war, sah Goethe nicht, und er fand leider Griechentum in ganz äußerlich antikisierenden, konventionellen Kunstwerken.

129, 31. Sebastien Bourdon (1616—71), ein hauptsächlich in Italien gebildeter und in Paris tätiger Südfranzose, stand unter dem Einflusse der Carracci.

130, 22. Vgl. „Wilhelm Meisters Wanderjahre", Bd. 19, S. 12.

132, 18. Montserrat: das heilige Felsengebirge in Katalonien, dessen Zacken, Schluchten und Höhlen voll von Klöstern und Einsiedeleien sind. Goethe kannte diese Landschaft durch Schilderung W. v. Humboldts, vgl. Bd. 1, S. 380.

132, 23. Cephalus hatte die ihn belauschende Prokris für ein Wild gehalten und erschossen. Vgl. Ovid, Metamorphosen VII, 796 ff.

134, 29. Als Fabeldichter ließ er sie menschlich reden und handeln; der Ausdruck „Theater" (135, 7) bedeutet hier nur Figurenkreis.

136, 20. Vgl. 78, 12 ff.

137, 7. Komus, der Spötter, ist der junge, geflügelte Gott der Freudengelage; das Lachen wird als ähnlicher Genius gedacht sein.

137, 20. Welchen Stein Goethe hier und welchen Cameo er Z. 30 beschreibt, läßt sich nicht feststellen. Vgl. 77, 32 f.

Blüchers Denkmal (S. 140—144).

Dieser Bericht erschien zuerst 1817 in „Kunst und Altertum" (I, 3), der „Auszug eines Schreibens" (142, 9) ebendaselbst 1818 (II, 1).

140, 11. Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin und Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz.

140, 16. Karoline, Gemahlin des Erbgroßherzogs Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin, war die Tochter Karl Augusts von Weimar.

141, 7. Der Bildhauer Gottfried Schadow (1764—1850, von 1816 an Direktor der Berliner Akademie der Künste) hatte 1801 gegen Goethes Urteil über die Berliner Kunst (vgl. Bd. 33, S. 277) scharf protestiert und wurde im September 1802 bei einem Besuche in Weimar von Goethe, der sich von ihm nicht wollte „nach Maßen den Kopf zeichnen" lassen, recht kühl behandelt. So war das Verhältnis zwischen beiden nicht fortgeführt worden, und erst als der Kammerherr von Preen im Oktober 1815 den Entwurf Schadows Goethe zustellen ließ, knüpfte dieser von neuem an, indem er am 25. d. M. dem Künstler seine Kritik der Arbeit mitteilte und um einen zweiten Entwurf bat. Man vereinigte sich auf eine heroisierende Auffassung des derben Mecklenburgers, da dieser als Feldherr in jedem Sinne und der Würde eines Denkmals entsprechend darzustellen sei, und so

mußte Schadow, der schon Friedrich den Großen und dessen Generale in ihren historischen Uniformen durchaus künstlerisch gebildet hatte, einen antiken Panzer und ein stilisiertes Löwenfell zugestehen, eine Tracht, die allerdings entfernt an die Küraſſiere und an den phantastischen Aufputz gewisser Regimenter jener Zeit erinnern konnte (Z. 24).

141, 31. Die Gegenstände für die beiden Reliefs wurden von Goethe ersonnen; sie entsprechen mit ihrer Vermischung von frostiger Allegorie und historischem Realismus dem fatalen Eindrucke, den die Statue trotz ihrer Vorzüge hervorbringt. Vgl. 144, 12 ff.

142, 9. Das hier eingeschobene Schreiben ist Schadows Bericht über den von Lequine ausgeführten Guß der Statue.

142, 13. Plinthe = Standplatte.

143, 17. Der Kern bestand aus Ton, und zwar hatte man, wie aus dem folgenden hervorgeht, das in jeder Einzelheit vollendete Tonmodell, das genau die Größe der künftigen Statue hatte, zunächst zur Anfertigung einer davon genommenen Hohlform benutzt, dann aber von seiner ganzen Oberfläche eine Tonschicht von der Dicke der beabsichtigten Metallwand der Statue abgeschabt und nun das flüssige Kupfer in den Zwischenraum zwischen dem so verjüngten Kern und der wieder um ihn gelegten Hohlform laufen lassen. Die von Schadow Z. 34 erwähnte andere Methode mit Wachs besteht darin, daß man ein Tonmodell mit einem fein ausgearbeiteten Wachsüberzuge von der Dicke der beabsichtigten Metallwand versieht, über diesem Wachs eine Form von zunächst weichem Ton aufbaut, die alle Einzelheiten des Wachsüberzuges aufnimmt, und darauf das Wachs ausschmilzt, so daß für das einzugießende Metall ein Hohlraum entsteht, der von dem nun entblößten Kern und der vom Wachs genau modellierten tönernen Hohlform gebildet wird.

143, 25. Schadow war 1791 nach Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg geschickt worden, um im Hinblick auf das damals projektierte Denkmal für Friedrich den Großen Studien über monumentale Metallarbeit zu machen.

144, 10. Das Denkmal wurde erst am 26. August enthüllt, wenige Wochen vor dem Tode Blüchers.

144, 12 ff. In der Schlacht bei Ligny (16. Juni 1815) war Blücher mit dem Pferde gestürzt und allerdings nicht durch die Ägide eines Genius, sondern durch die todesmutige Tapferkeit seines Adjutanten von Nostitz gerettet worden. — Das zweite Relief erinnert an den Sieg von Belle-Alliance (18. Juni 1815).

Myrons Kuh (S. 145—154).

In engem Zusammenhange mit den Arbeiten über Polygnot und die Philostrate steht der Wiederherstellungsversuch des uns nur literarisch bekannten Myronischen Werkes; er beschäftigte Goethe seit dem November 1812 (auch das Epigramm 153, 11—14 ist „Jena, den 20. November 1812" datiert) und wirkte noch über 1818 hinaus, wo der Aufsatz in „Kunst und Altertum" (II, 1) erschien, in ihm weiter, wie denn der Zusatz S. 153—154 von einer Anzeige aus dem Jahre 1828 in „Kunst und Altertum" (VI, 2) herstammt.

145, 1. Myron, ein Böotier, Schüler des Agelades, war ein älterer Zeitgenosse des Phidias und Polyklet; von seinem Stil können wir uns nach den erhaltenen Kopien seines Diskoswerfers und seines Marsyas einen Begriff machen. Mit seiner berühmten Kuh hängen die 148, 11 erwähnten Münzen nicht nachweislich zusammen.

145, 3. Cicero erwähnt das Werk in seiner vierten Rede gegen Verres. — Procopius, der gegen 560 n. Chr. starb, in seinem Buche de Bello Gothico IV, 21.

145, 10. Die Epigramme sind in der sogenannten Anthologie erhalten; daß sie alle, wie Goethe 146, 8 hervorhebt, über das Preisen der Natürlichkeit jener Kuh nicht hinauskommen, wirft ein interessantes Schlaglicht auf Art und Wert antiker Kunsturteile.

147, 5. Wenn Goethe eine von ihm geliebte, aber anfechtbare Hypothese aufstellen will, wird er gern paradox: die im folgenden entwickelte Beweisführung wird kaum jemand als zwingend anerkennen.

148, 12. Dem Abdruck in „Kunst und Altertum" war eine Abbildung der Münze beigegeben.

149, 21. „wir andern“: einer der bei Goethe nicht seltenen Gallizismen; vgl. Bd. 8, S. 356 u. ö.

150, 5 f. Die Diana von Ephesus wurde jedoch mit zahlreichen Brüsten dargestellt, die das Säugen als eine ihrer segensreichen Tätigkeiten nachdrücklich betonten. — Herkules war der Juno durch List an die Brust gelegt worden und wurde von ihr, als sie den Betrug merkte, fortgeschleudert.

150, 25. Amalthea wird sowohl die Nymphe als auch die Ziege genannt, denen Zeus seine Nahrung verdankte.

150, 31. Lucian beschreibt dieses Bild.

151, 3. Vermutlich beschreibt Goethe hier einen Karneol aus seiner eigenen Sammlung; die Gruppe des Skopas, auf die er sich bezieht, ist vielleicht einer der von Plinius (Naturalis Historia 36) beschriebenen Züge von Wassergöttern mit den Waffen bezw. dem Leichname des Achill.

151, 19. Die bekannte, auf Münzen und in Plastik mehrfach vorkommende Wölfin mit Romulus und Remus.

151, 34. Wörtlich: eine erhabene Wöchnerin. Dieser abgebrochene, unverständliche Satz lautet in der Handschrift von „verglichen,“ an: „ein Gegenstand, mit dem sich die neuere Kunst so gern beschäftigt! Eine Frau mit einem Säugling, wenn auch nicht säugend, ist ein unanständiges Motiv für die höhere Kunst. Nur die neuere Zeit, die so gern unserer Sinnlichkeit schmeichelt und sie herniederzieht, statt sie zu erheben, konnte, bei einem gänzlichen Verfall des Kunstsinns, einem solchen Gegenstand hohen Adel verleihen: denn was heißt es weiter, als die Freuden der Begattung und die Schmerzen der Geburt zur Schau tragen. Wem es Behagen macht, der ergetze sich daran. Aber wenn denn doch der Riß zwischen Altem und Neuem immer unheilbarer werden soll, so versäume man keine Gelegenheit, entschieden auszusprechen, worin denn eigentlich der Charakter der alten Kunst bestehe.“ Diese überaus merkwürdige Stelle, die den zahllosen Madonnenbildern der größten Meister zwar „hohen Adel“ gönnt, aber das Recht zum Dasein abstreitet, zeigt deutlich, bis zu welcher Einseitigkeit Goethes Formelwesen führen mußte. Ließ er diese Sätze auch ungedruckt, um nicht

gar zuviel Widerspruch aufzuregen, so entsprachen sie doch seiner Gesinnung während langer Jahre und noch zu Zeiten, wo er sich gegen mittelalterliche und noch spätere Kunst sonst nicht mehr so ablehnend verhielt wie etwa in den Jahren 1798—1805.

152, 3. Theomorphism: Schaffung von Menschen nach Gottes Bilde; Anthropomorphism: Schaffung von Gottesbildern nach dem menschlichen Wesen. Vgl. 221, 21.

152, 31. Gilles Ménage (1613—92), französischer Gelehrter und Dichter.

153, 17. Der Maler Johann Zahn aus Kassel (1800 bis 1871) hatte Goethen im September 1827 Durchzeichnungen aus Pompeji mitgebracht, die mit Freunden häufig betrachtet wurden und große Freude bereiteten. „Wir gratulierten uns zur Publikation solcher Kunstwerke und hofften von den pompejanischen Ausgrabungen eine Reform der seit dreißig Jahren törig retrograden deutschen Kunst" (Goethes Tagebuch). Die erste Publikation Zahns erschien 1828, und seiner Besprechung derselben (s. S. 278 ff.) fügte Goethe die vorliegenden Zusätze hinzu, die ihrem Inhalte nach hierher gehören.

153, 19. Über Telephus vgl. S. 118 ff.

154, 2. Eine Arbeit von unbekannter Hand in Goethes Besitz, wahrscheinlich Schmerzenreich, den Sohn Genovefas, vorstellend.

Blumenmalerei (S. 154—160).

Der Aufsatz, veranlaßt durch Goethes Vorliebe für gemalte Blumenstücke, deren er viele besaß, erschien zuerst 1817 in „Kunst und Altertum" I, 3. (Vgl. die Anm. zu 119, 17.)

154, 23 ff. Die antike Malerei hat die Blumen, und zwar in Ornamenten auf Wänden und Vasen und in Mosaiken, doch reichlicher und selbständiger verwendet, als Goethe überschauen konnte. Auch Pausias, der um die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. lebte (vgl. Bd. 1, S. 179), war keineswegs nur aus Liebe für Glycere Blumenmaler, sondern, wie Plinius berichtet, Spezialist für Dekorationen mit Blumen.

155, 4. Die Erztüren des Lorenzo Ghiberti (1378 bis

1455) an dem Baptisterium zu Florenz werden von Blumen- und Fruchtgewinden eingefaßt, die mit Insekten, Vögeln und anderen kleinen Tieren verziert sind.

155, 6. Die Bildhauerfamilie der Robbia beherrschte im fünfzehnten Jahrhundert die Florentiner Tonbildnerei mit ihren glasierten, gewöhnlich von reichen, buntgefärbten Kränzen eingerahmten Reliefs.

155, 9. Giovanni da Udine (1487—1564), ein Schüler und Mitarbeiter Raphaels, bildete besonders die sogenannten Grottesken aus.

156, 4 ff. Dr. Grambs war ein Kunstsammler, den Goethe öfters besucht hat. Die im folgenden genannten Maler sind außer dem Amsterdamer Huysum nicht weiter bekannt geworden; sie wirkten alle noch im achtzehnten Jahrhundert. Sibylla Merian aus Frankfurt (1647—1717) gab 1705 eine Metamorphosis insectorum Surinamensium heraus, zu der sie durch des gelehrten Mönches und Botanikers Plumier Reisen und Werke angeregt worden sein mag; übrigens war dieser nicht „viel älter", sondern ein Jahr jünger als sie.

157, 5. Rachel Ruysch, die berühmteste aller Blumenmalerinnen, ist 1664 in Amsterdam geboren und 1754 daselbst gestorben.

157, 6. Daniel Seghers (1590—1661) lebte in Antwerpen.

158, 5. Bauer ist der Illustrator von Lamberts Buch.

159, 11. Hier scheint Goethe an eine Stilisierung der Pflanzen im wissenschaftlichen Sinne zu denken und also eine rein malerische Darstellung der Blumen ebensowenig anzuerkennen, als er sonst den Begriff des Malerischen schätzt.

159, 33. Anthere: der Staubbeutel, ein Teil der Staubgefäße.

Relief von Phigalia (S. 160—163).

Ursprünglich ist dieser Aufsatz als Brief an die Malerin Luise Seidler, die Goethen eine weiß gehöhte Kreidezeichnung auf blauem Papier von den Figuren des Herkules und der Hippolyte sowie von zwei anderen Fechterpaaren und zwei Pferden aus dem Fries von Phigalia geschickt hatte, gedacht

und im Februar 1818 diktiert worden; veröffentlicht wurde er zuerst, nebst zwei Notizen Goethes über die Elgin Marbles (vgl. Anm. zu S. 65 ff.), von Otto Harnack im Goethe-Jahrbuch 1898 und dann in der Weimarischen Ausgabe 49, II, 21—24. Der Anfang (Z. 8—16) ist Zitat aus dem Begleitschreiben der Seidler, die nicht nur ihre eigenen, sondern auch einiger Münchener Kunstkenner Bedenken gegen den Stil der Reliefs geäußert hatte. Über die Reliefs vgl. Anm. zu 67, 5.

160, 25. Die Proportion des dorischen Stiles ist von den drei griechischen Bausystemen weitaus die gedrungenste; so mißt der Schaft der dorischen Säule in seiner Länge 4 bis 6,5 untere Durchmesser, während die jonische Säule 8,5 bis 9,5, die korinthische oft mehr als 9,5 Durchmesser mißt.

161, 3. Diesen Gedanken verficht Goethe mehrmals mit Geist und Eifer, doch ohne zu sagen, ob und wie weit der Künstler etwa auch von der klassizistischen Auffassung der Kunst abweichen dürfe.

161, 15. Vgl. dazu die notwendige Beschränkung, die Goethe 162, 3 ff. nachträgt. Aus völliger Gleichgültigkeit gegen die natürlichen Verhältnisse wird schwerlich ein großer Künstler falsch bemessene Glieder schaffen; wohl aber tut er das vielleicht zu besonders wirksamer Hervorhebung anderer Teile und vorzüglich dann, wenn das Kunstwerk an dem Platz, für den es gedacht ist (hier also oben an der inneren Tempelwand), von unten her verkürzt gesehen wird, so daß richtige Verhältnisse an ihm einen unwahrscheinlichen, klüglich veränderte einen überzeugenden Eindruck machen müssen.

161, 25. Vgl. S. 25 ff.

162, 21. Indem er ihn auf andere Gedanken und Genüsse bringt, läßt der Geschmack Lionardos den Beschauer alle Inkongruenzen vergessen.

162, 28. Die gleichschwebende Stimmung des Klaviers beseitigt gewisse Dissonanzen der ungleichschwebenden, nämlich teilweise ganz reinen Stimmung, indem sie die Oktaven rein, die Quinten aber, und etwas stärker die Terzen, durch die ganze Oktavenreihe hindurch in gleichmäßiger Weise unrein abstimmt.

163, 6. Der Koloß, oder vielmehr die beiden antiken Kolosse der Rossebändiger in Rom, die man für Arbeiten des Phidias und des Praxiteles hielt, während sie Nachbildungen weit späterer griechischer Originale von unbekannter Herkunft sind, wurde von Goethe immer sehr hoch geschätzt: aus der Bewunderung für ihn entspringen die folgenden Behauptungen, die Goethe, wie er es im Eifer häufig tut, aufs äußerste zuspitzt, um den Leser zu Widerspruch, Nachdenken und schließlicher Zustimmung anzuregen. Daß man über die Stellung der Jünglinge nicht hinaus könne und solle, und daß in Gruppen die Mitte nicht dürfe streng bezeichnet werden, sind von Goethe improvisierte Gesetze, die so leicht kein Künstler anerkennen wird. — Leider hat Goethe die beabsichtigte Fortsetzung des Aufsatzes, in der er die Vorzüge des Werkes systematisch entwickeln wollte, nicht ausgeführt.

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna (S. 164—188).

Wie zu gewissen Problemen der antiken Kunstgeschichte, so kehrte Goethe auch zu einigen Meistern der Renaissance immer wieder mit Vorliebe zurück. Vor anderen war es Mantegna, den er auf der italienischen Reise kennen gelernt und seitdem nicht vergessen hatte. Auch als Sammler von Kunstblättern wurde er wiederholt an ihn erinnert, und im Sommer 1819 begann sein Interesse sich auf die Bearbeitung von Mantegnas Triumphzug des Cäsar, den er in Holzschnitt und Kupferstich besaß, zu wenden. Indem Goethe diese gewaltige Komposition ganz in sich aufnahm und, wie er zu tun pflegte, mit anschließenden Studien umgab, bildete sich sachte die vorliegende Darstellung, die, allen aufregenden Streitfragen ferngerückt, mit freierem Geiste und reinerer Erhebung verfaßt wurde als manches andere. Der Aufsatz, 1820 zur Hälfte ausgeführt und 1822 vollendet, erschien zuerst 1823 in „Kunst und Altertum“ (IV, 1 und 2).

164, 1. Andrea Mantegna, geboren in Vicenza 1431, gestorben 1506 in Mantua, kam schon als Knabe nach Pa-

dua, wo er den auf das Altertum hinweisenden Unterricht des 165, 3 genannten Squarcione, aber auch den Einfluß des Florentiner Bildhauers Donatello auf sich wirken ließ, und entwickelte sich zu einem Maler von grandiosem Ernste, strengster Zeichnung, scharfer Charakteristik, perspektivischen Kenntnissen und antiquarischen Neigungen. Seine bedeutendsten Werke sind die Freskencyklen in der Kirche der Eremitani zu Padua, die Legenden darstellen, ferner die genrehaften Fresken im Castello di Corte zu Mantua, für den Herzog Lodovico Gonzaga ausgeführt, und die für denselben Herrn bestimmten, mit Leimfarbe auf Papier gemalten, als Ersatz für Wandteppiche gedachten neun Blätter mit dem Triumphzuge Julius Cäsars, zu dem die Einzelheiten, nach Goethes Vermutung, dem von Plutarch Kap. 34 beschriebenen Triumph des Ämilius Paulus über Perseus von Macedonien entnommen sind.

165, 3. Squarcione (1394—1474), mehr als Lehrer denn als Maler einflußreich, war einer der ersten, die in Italien und in dem ganz von Barbaren bewohnten Griechenland Antiken sammelten und studierten. Er begründete früh eine antiquarische Richtung in der oberitalienischen Kunst, die jedoch nicht durchdrang, wie man denn, vorzüglich in Florenz, bei aller Begeisterung für das Altertum, in eigener, überquellender Schaffenskraft die wundersam selbständigen Formen der Frührenaissance fand und unabsichtlich bewies, daß dem Künstler mehr frommt, mit eigener Lebensarbeit der Natur ihre Offenbarung abzuringen, als diese persönliche Betätigung durch Anlehnung an die Alten zu ersetzen.

165, 10. Die Familie Bellini, von der Giovanni († 1516) der bedeutendste ist, spielte während des fünfzehnten Jahrhunderts und bis ins sechzehnte hinein eine große Rolle in der Malerei Venedigs.

167, 6 ff. Es fragt sich sehr, ob Mantegna, der einerseits religiöse Gegenstände im Anschluß an die Überlieferung, daneben ganz realistisch die Familie des Herzogs in verschiedenen Handlungen, sowie andererseits mit gelehrtem Wissen gewaffnet den antiken Triumphzug malte, hierbei wirklich einen Zwiespalt empfunden hat; wenigstens ist am

Triumphzuge, trotz aller echt römischen Einzelheiten, nicht römischer, sondern unverfälschter Renaissancegeist zu spüren. Der ganze Abschnitt klingt aber, als habe Goethe seine eigene Entwicklung dabei im Auge gehabt, die den Widerspruch zwischen Theorien und den von diesen abweichenden, gewinnenden Sinneseindrücken nie ganz ausglich.

167, 26. Andreani, am Ende des sechzehnten Jahrhunderts als Holzschneider tätig, führte die Arbeit für Vincenzo Gonzaga in den Jahren 1598 und 1599 aus.

168, 20. Für diese Art von Musikstück hatte sich damals schon die uns geläufige Bezeichnung „Ouvertüre" eingebürgert, so daß Goethe, um Verwechslungen vorzubeugen, den Ausdruck „Symphonie" erklären mußte; ein Menschenalter früher, in den „Lehrjahren", konnte er ihn noch ohne solchen Zusatz gebrauchen.

169, 15. Die Kamillen sind dienende Knaben, die Popen kräftige Männer, die das Opfertier niederschlagen.

170, 9. „Fräulchen" aus „Fräuleinchen": Edeldame in Verkleinerung.

171, 33. Veni vidi vici war angeblich der Wortlaut von Cäsars Bericht an seinen Freund Amintius über seinen Sieg bei Zela, im Kriege gegen Pharnaces.

172, 10. Der Aufbau der Gruppe mit dem Wagen fällt steiler ab, als es Goethe an dieser Stelle, nahe dem Abschluß, erwünscht scheint.

172, 14. Von Mantegna selbst.

172, 19. Nach Livius (31, 47) versammelte sich der Senat vor der Stadt, gewöhnlich im Tempel der Bellona, um den Bericht des triumphierenden Feldherrn anzuhören; er oder vielmehr eine Deputation von ihm konnte also doch dem Zuge in die Stadt folgen. Immerhin läßt sich Goethes in den Vorarbeiten (Weim. Ausg. 49, II, 231) erhaltene Charakterisierung der Gruppe: „kolossale, dumpf und tüchtig vor sich hin blickende Professoren, als rechte Pfeiler dogmatischer Schule, andere etwas leichter, beweglicher, vielleicht Dialektiker, aber vertrackt einer wie der andere" auch auf die Väter des Staates und der Stadt anwenden.

173, 18. Gestalt und Wesen seines Leipziger Professors

beschreibt Goethe mit gutem Humor in „Dichtung und Wahrheit", Buch VII (Bd. 23, S. 64 f.).

175, 20. Die von Goethe gesetzten und in die meisten Ausgaben übernommenen falschen Jahreszahlen 1451—1517 sind in unserem Texte verbessert worden.

176, 1. Die Bilder des Mantegna waren bei der Plünderung der Stadt Mantua 1630 geraubt worden und kamen also nicht unmittelbar vom Herzoge an den König.

176, 10. Die Kartons von Raphael zu den vatikanischen Teppichen befinden sich jetzt im South Kensington Museum.

177, 2. Über Noehden vgl. 62, 15 und die Anmerkung dazu.

177, 12. Es war Hans Holbein der Jüngere, der 1543 in London starb.

177, 19. Rubens hielt sich 1629—30 in London auf, van Dyck hauptsächlich 1632—41, während welcher Zeit er die königliche Familie häufig und außer ihr viele Notabeln porträtierte.

177, 28 ff. Woher dieses Zitat und das 179, 3 beginnende stammen, ließ sich nicht ermitteln; da aber Goethe 179, 26 sich auf einen Engländer beruft, so liegt es nahe, an Abschnitte aus dem 178, 19 ff. angeführten Buch zu denken.

180, 4. Die Bildersäle des Escorial sind keineswegs düstere Gewölbe.

180, 7. Adam Bartsch, Le Peintre Graveur, Bd. 13. Über die Echtheit der dem Mantegna zugeschriebenen Stiche werden heute abweichende Meinungen verfochten.

180, 16. J. Strutt, A biographical Dictionary etc. 1785.

180, 23. F. Baldinucci, Cominciamento e Progresso dell' Arte dell' intagliare etc. 1686.

182, 31. Das Leben Mantegnas von Giorgio Vasari, in dessen Werk Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, ed. Milanesi, III, 383 ff., hat Goethe in diesem Aufsatz mehrfach benutzt.

186, 25. Der vielgenannte Reisende Pausanias, im zweiten Jahrhundert n. Chr., läßt an Logik, Vollständigkeit und Klarheit in seinen Beschreibungen sehr viel zu wünschen übrig.

186, 30. Über die Philostrate vgl. S. 69 ff. und die Anmerkungen dazu.

187, 31. Karl August Schwerdgeburth (1785—1878) war ein geschickter Kupferstecher, der 1805 von Dresden nach Weimar kam und mit dem Goethe lange in Verbindung stand.

Wilhelm Tischbeins Idyllen (S. 188—208).

Mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829) aus Haina, dem klassizistischen Historienmaler, der lange in Italien, zuletzt als Hofmaler in Eutin lebte, stand Goethe seit 1781 in Beziehung; 1786 trafen sie sich in Rom, und im Februar des folgenden Jahres malte Tischbein den Dichter im Kostüm eines Reisenden auf antiken Trümmern sitzend. Später schickte er öfters Zeichnungen nach Weimar, und wenn in Rom verabredet worden war, Tischbein solle einmal ein Werk von Goethe illustrieren, so vergnügte es nun Goethen, diese Schöpfungen des Freundes, die Entwürfe zu Bildern im Residenzschlosse des Großherzogs von Oldenburg gewesen zu sein scheinen (vgl. S. 207, 28 f.), poetisch zu erklären. Die Sammlung dieser Gelegenheitsgedichte entstand im Sommer 1821 und wurde zuerst in „Kunst und Altertum" III, 3 veröffentlicht.

188, 10. Heutzutage wird es nicht mehr für ein Glück gehalten, wenn der bildende Künstler sich die Stoffe von dem dichtenden so weit vorarbeiten läßt, daß er selbst nur noch der treue Übersetzer derselben wird.

188, 26. Im „Philipp Hackert", vgl. Bd. 34, S. 278 u. ö.

206, 17. Die Klassifizierung und Benennung der Wolkengebilde durch den Engländer Lukas Howard hatte Goethen bei seinen meteorologischen Beobachtungen so gefördert, daß er ihn in dem Gedicht „Howards Ehrengedächtnis" feierte und dieses nebst Aufzeichnungen über Howards Terminologie in seine Schriften zur Meteorologie aufnahm. Vgl. Bd. 40.

208, 1 ff. Die sechs Strophen dieser Seite wurden erst in der Ausgabe letzter Hand den vorhergehenden angeschlossen.

Radierte Blätter (S. 209—213).

Eine unter Leitung des schon 187, 31 genannten Schwerdgeburth erschienene Reihe von sechs Radierungen, die C. Holdermann und C. Lieber nach ausgewählten Zeichnungen Goethes sehr mittelmäßig ausgeführt hatten, kündigte dieser hiermit selbst in „Kunst und Altertum" III, 3 an; zu Selbstbekenntnissen vor sich und anderen geneigt, empfand er dabei das Bedürfnis, sich über seine eigene Stellung zu den Dilettantenarbeiten aus früheren Jahren zu äußern, und nie wohl hat er vor der Öffentlichkeit tiefer und klarer als hier über Sinn und Wert seiner Kunstübung überhaupt gesprochen. Innerlich freilich war er hierüber längst zu deutlicher Erkenntnis gekommen: hatte er sich in Italien noch mit stolzem Bewußtsein einen Künstler genannt, so gestand er schon in seinem Brief an Jacobi vom 2. Jan. 1800, daß er bereits vor mehr als fünf Jahren „den vergeblichen Aufwand eines dilettantischen Strebens nach bildender Kunst eingesehen" habe. — Die Publikation war von erläuternden Gedichten, auf dem Umschlage, begleitet, und, wie bei dem Aufsatze über Tischbeins Idyllen (S. 188 ff.), nahm Goethe sie in die Anzeige der Radierungen auf, obgleich sie ohne Vergleichung mit diesen kaum verständlich sind. Der Inhalt der Bilder sei deshalb kurz angegeben. Nr. 1: ein felsiges Bachbett im Walde. Auf einer Klippe ist der Titel der Sammlung eingeschrieben. Nr. 2: der Eingang eines mit Wein belaubten Landhauses, vor dessen Treppe zwei Orangenkübel und eine Bank stehen; in der Tür lehnt eine Frau, die ein auf der Schwelle einer zweiten Tür sitzendes Kind beobachtet. Nr. 3: eine italienische Landschaft. Nr. 4: ein von Felsen eingeschlossener See, in dem auf einer flachen Insel klosterartige Gebäude liegen. Sonnenauf- oder -untergang. Nr. 5: in einer talreichen Berglandschaft eine hochliegende Chaussee mit Brücke und Seitentreppe; ein Wanderer blickt von ihr in die Tiefe. Nr. 6: eine italienische Landschaft mit einem Kastell, in das ein Weg hineinführt; zur Seite hinter Hügeln ein Wasser mit drei kleinen Schiffen. Der Bezug der Verse auf dieses Bild ist kaum zu finden.

210, 6. Den Landschaftsmaler Karl Ludwig Kaaz (1776 bis 1810) hatte Goethe 1808 in Karlsbad kennen gelernt und später bei sich in Weimar gesehen.

Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen (S. 213—214).

Zu einer Reihenfolge von zusammengehörigen Zeichnungen, auf die er wegen der Art ihrer Entstehung besonderen Wert legte, schrieb Goethe diese erläuternden Notizen, eigentlich nur für sich und seine Nachkommen. Sie wurden daher als Handschrift in seinem Nachlasse gefunden und zuerst von Schuchardt im ersten Teil seines Buches „Goethes Kunstsammlungen" (Jena 1848) abgedruckt; 1888 aber publizierte sie Karl Ruland im dritten Bande der „Schriften der Goethe-Gesellschaft" samt den Zeichnungen selbst. Die kurzen Beschreibungen der einzelnen Blätter, die sich an 214, 29 anschließen, sind in unserer Ausgabe als weniger ergiebig weggelassen worden, und es sei nur bemerkt, daß die 214, 11 erwähnten Erzählungen Plaudereien von Goethes Sohn August waren, der Abends allerlei Lesefrüchte, z. B. über die Quellen des Nils, vorbrachte und den Vater dadurch zu geologischen Idealzeichnungen anregte. Jene Erläuterung aber durfte hier nicht fehlen, da sie zeigt, wie die intensive Arbeit an der Farbenlehre Goethes Geistesleben auch auf entfernteren Gebieten beeinflußte und unerwartete Reaktionen hervorrief.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker (S. 215—218).

Die erste und, zwei Jahre später, die zweite Abteilung des so betitelten Werkes war Goethen zugeschickt worden, und beide wurden von ihm in „Kunst und Altertum" (III, 3 und IV, 2) mit Wohlwollen angekündigt: denn ein Werk, in dem der ebenso praktische als griechisch gebildete und empfindende Geist Friedrich Schinkels (1781—1841) mächtig war und das von dessen Gesinnungsgenossen, dem um die preußische Industrie so hochverdienten Wilhelm Beuth (216, 4) geleitet

wurde, mußte ihm durchaus sympathisch sein, besonders da sich zu der klassizistischen Richtung eine gute Ausstattung gesellte.

216, 30 ff. Von den genannten Künstlern sind nur Louis Sellier (1757—1831), der in Paris lebte, und Pietro Anderloni (1784—1849), ein Lombarde, bekannter geworden.

217, 4. Zweifarbige Blätter, die durch den Aufdruck von zwei verschieden gefärbten, nacheinander eingesetzten Kupferplatten hergestellt werden, verlangen eine sehr genaue Arbeit, da natürlich alle Umrisse in den Zeichnungen beider Platten sich durchaus decken bezw. ergänzen müssen.

217, 5. Gegen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war in England eine fast vergessene Art des Holzschnitts, bei der die Linien in die Fläche eingeschnitten werden und im Abdruck weiß auf schwarzem Grunde erscheinen, wieder eingeführt worden; ein nicht von Goethe verfaßter Aufsatz „Über den Hochschnitt" in den „Propyläen" I, 2 beschäftigte sich mit dieser Technik.

218, 20. Die Ausstellungen der königlichen Akademie der Künste fanden seit 1786 statt.

Kupferstich nach Tizian (S. 219—222).

Diesen Deutungsversuch eines Bildes von Tizian hat Goethe einem Briefe entnommen, den er am 31. März 1822 seinem Freunde, dem Musiker Karl Friedrich Zelter (1758 bis 1832) in Berlin geschrieben und für die Veröffentlichung in „Kunst und Altertum" (IV, 3) tauglich befunden hatte; nur den letzten Absatz (221, 29 ff.) fügte er für den Druck hinzu. Es handelt sich um eine Landschaft, deren Staffage, wenig charakteristisch behandelt, am wahrscheinlichsten den Ruggiero aus Ariosts Orlando Furioso (zehnter Gesang) darstellt, wie er auf dem Flügelroß zur Rettung Angelicas herbeifliegt. Zelter hatte einen Stich nach diesem Bilde von Cornelius Cort, einem tüchtigen Holländer (1535—78), der in Venedig lebte, Goethen geschickt und nach der Bedeutung des Dargestellten gefragt.

221, 21. Zoomorphismus: Gestaltenbildung nach tieri-

schem Wesen; hier die Ausdeutung der Wolke zu einer Tierfigur.

221, 26. Kollektiv nennt Goethe die 219, 10 f. charakterisierten, gleichsam eine Sammlung vieler Gegenstände enthaltenden Gemälde. Doch kann man von Tizian, der ja allerdings aus älterer Zeit in die neue hineinragte (1477 bis 1576), nicht eigentlich sagen, daß er allzusehr auf Details eingegangen sei; dies lag der venezianischen Malerei, deren vollkommenster Vertreter er ist, im allgemeinen überhaupt recht fern.

Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung (S. 222—225).

Aus „Kunst und Altertum" IV, 1.

222, 6. Die „Kampagne in Frankreich" (Bd. 28 unserer Ausgabe) war 1822 unter diesem umständlichen Titel, als ein Bruchstück der beabsichtigten Gesamt-Autobiographie, erschienen.

222, 10. In Pempelfort bei Düsseldorf hatte Goethe Friedrich Heinrich Jacobi und dessen Schwestern, in Duisburg den wunderlichen Professor Plessing, zu dem er 1777 die Harzreise im Winter unternommen hatte, und den Naturforscher Blasius Merrem besucht. Nach Münster hatte ihn vor allen die Fürstin Amalie Gallitzin (1748—1806), geborene Gräfin Schmettau, Gemahlin des russischen Gesandten im Haag, gezogen; sie lebte dort, mit Franz von Fürstenberg, dem Generalvikar des Fürstentums Münster, eng befreundet, in einem schwärmerisch katholischen Kreise. Diese Gesinnung störte ihre treue Anhänglichkeit an Goethe, den sie 1785 in Weimar besucht hatte, keineswegs.

222, 15. Franz Hemsterhuis (1722—1790), Sohn des berühmten Humanisten Tiberius Hemsterhuis, war mit der Fürstin Gallitzin im Haag befreundet gewesen und hatte ihrem Gemahl seine mit großer Umsicht zusammengebrachte Sammlung von etwa siebzig antiken geschnittenen Steinen hinterlassen; diese kostbare Sammlung hatte die Fürstin 1792 Goethe zum Studium nach Weimar mitgegeben.

222, 24. Goethe hat diesen von Meyer verfaßten Aufsatz in der „Kampagne" auszugsweise wiederholt.

224, 28. Fr. L. Stolberg, der im Jahre 1800 durch den Einfluß der Fürstin Gallitzin katholisch geworden war, hatte seitdem lange in Münster gelebt und war 1819 in Sondermühlen bei Osnabrück gestorben.

225, 3. Wilhelm I., seit 1814.

Notice sur le Cabinet des Médailles etc. (S. 226—231).

Aus „Kunst und Altertum" IV, 3. Dieser Aufsatz steht in engem Zusammenhange mit dem vorigen, auf den deshalb 226, 13 verwiesen wird.

226, 22. Wilhelm IV. lebte in nicht eigentlich friedlicher Zeit, aber er hatte, da er nur 1747—51 Statthalter war, vor seiner Ernennung ein langes Privatleben geführt.

226, 26. Hermann Boerhave (1668—1738), Professor in Leiden, war Arzt und Botaniker. — Prinz Wilhelm V. wurde als Statthalter von der Revolution vertrieben und kehrte 1814 als König Wilhelm I. zurück. Er ist also der 227, 10 erwähnte „gegenwärtig regierende Monarch" selbst.

227, 26. „Ihro Hochmögenden" bezeichnen die Generalstaaten.

227, 30 f. Im Bezug auf diese zum Teil sehr umstrittenen Künstler sei auf die archäologische Literatur, z. B. auf Brunns „Geschichte der griechischen Künstler" verwiesen.

228, 18. Kufische Münzen sind solche, die mit der in Kufa, einer Stadt Mesopotamiens, entwickelten arabischen Zierschrift geprägt sind.

230, 31. Goethe schrieb in einer Zeit, die öffentliche Museen noch kaum kannte, und wird so zum Fürsprecher eines allgemeinen Verlangens, das heute gestillt ist.

Von deutscher Baukunst (S. 231—237).

Bereits im Jahre 1816 hatte Goethe in „Kunst und Altertum" I, 2 die dem Kölner Dom gewidmeten Arbeiten von Sulpiz Boisserée und Georg Moller erwähnt; vgl. oben

S. 12 ff. und die Anmerkungen dazu. Dann fand sich, da das Werk der Brüder Boisserée fortschritt, 1823 in „Kunst und Altertum“ IV, 1 wie auch später (1824 in V, 1) Veranlassung zu ferneren Anzeigen desselben. Zwischendurch entstand diese allgemeinere Betrachtung, die ebenda IV, 2 erschien.

231, 13. Da der in Frankreich ausgebildete Stil von Norden her und meist durch deutsche Architekten nach Italien kam, so entstand die Bezeichnung stilo tedesco, die bald darauf, durch Verwechselung der Germanen mit den Goten (die man für völlige Barbaren hielt) und bei der Abneigung der Italiener gegen die fremdartigen Formen, in den Ausdruck stilo gotico überging.

231, 24. François Blondel (1705—74), Architekt und Architekturschriftsteller, war hauptsächlich in Paris tätig. Es ist charakteristisch für diesen Meister des Barockstils, daß er die Schönheit des gotischen Stils, die er trotz seiner Abneigung gegen ihn empfindet, in einer angeblichen Übereinstimmung mit den klassischen Proportionen sucht (232, 20 ff.). Wenn auch, wie Dehio 1894 nachgewiesen hat, das gleichseitige Dreieck sowohl in der antiken als in der gotischen Baukunst eine Grundlage für die Höhenentwicklung gewesen ist, so beruht der Eindruck der gotischen Bauten doch hauptsächlich auf dem klaren Hervortreten des Systems von Trägern und Stützen unter Auflösung der Wände und auf der stark entwickelten Gliederung aller Teile in folgerichtiger Energie.

232, 30. In dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ 1772, vgl. Bd. 33, S. 3 und Anmerkungen.

233, 22 ff. Eine flüchtig durchdachte Angabe, da Goethe nicht nur den großen Dom von Frankfurt, sondern auch manche kleinere, doch bedeutende gotische Bauten in Deutschland und der Schweiz muß gesehen haben, ganz zu schweigen von dem ungeheuren Mailänder Dom, dessen Fassade zwar im Barockstil vollendet wurde und der auch sonst manches Ungotische zeigt, im Inneren aber doch ein Pfeilersystem von großartiger Wirkung hat; vgl. Goethes Brief an Karl August vom 23. Mai 1788.

233, 33. Graf Karl Friedrich Reinhard.

234, 12. Goethes Stellung zur gotischen Baukunst war eben die, daß er ihren Reiz nicht mehr stark genug nachfühlte, um seinen theoretischen Widerspruch gegen ihr Wesen zu überwinden.

234, 30. Goethe meint wohl nur den ersten Teil des Werkes „Denkmäler deutscher Baukunst", da das Ganze erst 1831 vollendet vorlag.

235, 22 ff. Am 25. Juli 1815 war Goethe mit dem Freiherrn vom Stein zu Schiff nach Köln gefahren.

235, 25 ff. Wenn Goethe hier selbst sagt, das Ruinenhafte des Kölner Domes habe zu seiner Abneigung gegen ihn beigetragen, so mag ihm, dem Ordnungsliebenden, der Mangel an Einheitlichkeit in den meisten periodenweise entstandenen gotischen Bauten überhaupt ein Anstoß gewesen sein und zu seinem Vorurteil beigetragen haben. Wo es sich um saubere Rekonstruktionen, wie bei den Boisserées und Moller, handelte, zeigte er großes Interesse an der Gotik und keine Apprehension.

236, 26. Die Geheimnisse der Bauhütten waren die nur den Zünftigen mitzuteilenden Formeln, die dem Aufbau gotischer Kirchen zu Grunde gelegt wurden.

236, 33. Goethe meint das dreizehnte Jahrhundert, da im zwölften nur in Frankreich von Gotik gesprochen werden kann. — 237, 1 setzt er 1773 für 1772, da der Druck erstere Jahreszahl trug; vgl. Bd. 33, S. 287.

237, 8. Goethe hatte dort behauptet, der Turm müsse vier Nebentürmchen als Abschlüsse der Treppentürme erhalten. Vgl. Bd. 33, S. 9, 1 f. und Bd. 23, S. 202 ff.

237, 11. Ein Amphigouri ist, nach dem Dictionnaire de l'Académie Française, ein Schriftstück, dessen Sätze unabsichtlich nur Bruchstücke von Ideen und keinen vernünftigen Sinn enthalten; Goethe gebraucht „Amphigurie, amphigurisch" häufig im Sinne von wortreicher Verhüllung des eigentlichen Gedankenkerns.

237, 18. Von Gottlieb Büsching (1783—1829), dem Professor der Altertumskunde in Breslau, war 1821 ein „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Bauart" erschienen.

237, 24. Mit drei Zeilen, die Goethe bei der Aufnahme dieses Aufsatzes in seine Werke selbst wegließ, wurde im Anschluß an den letzten Satz der Wiederabdruck des Aufsatzes von 1772, der denn auch in „Kunst und Altertum" IV, 3 erfolgte, angekündigt.

Die Externsteine (S. 237—242).

Aus „Kunst und Altertum" V, 1.

238, 19. Christian Rauch hatte eine Durchzeichnung seiner Aufnahme Goethen zukommen lassen.

238, 28. Die ersten uns bekannten höheren Regungen der bildenden Kunst im Nordwesten sind die Miniaturen des achten Jahrhunderts.

239, 6. Die Kämpfe der Bilderstürmer und der Bilderdiener erhielten 726—842 das byzantinische Reich in Bewegung.

239, 23. Wie man heute annimmt, fällt die Arbeit etwa in das Jahr 1115, mit dem die benachbarte Felsenkapelle datiert ist.

239, 31. „Östlich" kann das Relief insofern heißen, als seine Komposition sich streng an die überlieferten byzantinischen Vorschriften für die Darstellung dieser Szene hält.

239, 34. „Gestaucht": gedrückt, niedrig. Das griechische Kreuz, dessen Arme untereinander gleich lang sind, macht in der Tat diesen Eindruck, besonders wenn, wie auf dem Relief, die Enden der Arme verdickt sind.

240, 10 ff. Die Figuren stellen Sonne und Mond dar, wie sie bei entsprechenden Gelegenheiten auf antiken Reliefs oft vorkommen. Es ist daher nicht notwendig, das Encheiridion des Epiktet (der im Jahre 114 n. Chr. starb) und den Kommentar des Philosophen Simplicius heranzuziehen.

240, 25. Da Simplicius im sechsten Jahrhundert n. Chr., Manes aber, der Gründer der manichäischen, dualistischen Sekte, schon im dritten lebte, so fiel die Reise nicht eigentlich um die Zeit des letzteren.

241, 19. Daniele Ricciarelli (ca. 1509—66), ein Schüler des Michelangelo, malte diesen Gegenstand für die Kirche

Santa Trinitá in Rom. Er war bei weitem nicht der erste, der eine der Personen unter dem Kreuze liegend zeigt, und ebenso unrichtig ist, daß die Künstler sich aus diesem Motiv nicht wieder herausgefunden hätten (Z. 24).

242, 2. Agincourts Histoire de l'Art etc. war 1823 zum Abschluß gelangt.

La Cena, Pittura in muro di Giotto etc. (S. 242—246).

Aus „Kunst und Altertum" V, 1.

242, 20 f. Das im ehemaligen Speisesaale des Franziskanerklosters zu Florenz befindliche „Abendmahl" wird heute nicht mehr dem Giotto, sondern dessen Schüler Taddeo Gaddi (gest. 1366) zugesprochen, der den Stil seines Meisters, freilich mit weniger Großartigkeit, fortführte. — Joh. Anton Ramboux (1790—1866), als Maler von Jacques Louis David in Paris ausgebildet, lebte im Kreise von Cornelius und Overbeck lange in Italien, wo er viele Durchzeichnungen mittelalterlicher Fresken anfertigte, und war später in Köln tätig. — Ferdinand Ruscheweyh (1785—1845) stach in äußerst sauberer Technik viele Arbeiten der Nazarener.

243, 27. Nicht die Füße, sondern die Beine des Apoll von Belvedere haben gelegentlich Anstoß erregt. Goethe vermeidet mehr als einmal und wahrscheinlich mit Absicht (wie die Engländer) das Wort „Bein".

244, 24. Goethe unterscheidet scharf zwischen historischer, d. h. objektiver Auffassung der Kunst in der Vergangenheit und subjektiver, d. h. kritisierender Auffassung der Kunst seiner Zeit. Er würde nicht zugeben, daß die Entwicklung der Künste zu jeder Zeit eine notwendige, auf historischen Voraussetzungen beruhende ist, und daß der lehrende Kritiker mit gutem Grunde umsonst predigt, wenn er der nach Geltung ringenden Richtung der Mehrzahl seiner maßgebenden Zeitgenossen entgegenarbeitet.

244, 33. Vgl. S. 25 ff.

Collection des Portraits historiques de Mr. le Baron Gérard (S. 246—260).

Aus „Kunst und Altertum" V, 3.

Das groß angelegte Sammelwerk enthält achtzig Blätter, die Pierre Adam (geb. 1799), Professor der Kupferstechkunst in Paris, nach Gemälden des berühmten Historien- und Bildnismalers François Gérard (1770—1837) mit leichter Hand und geistreicher Auffassung radiert hat; eine zweite Ausgabe erschien 1852—57.

247, 20 ff. Die Radierung war durch die weichere, gefälligere Lithographie so weit verdrängt worden, daß Goethe, ohne die großen lithographischen Werke Iconographie des Contemporains depuis 1789 jusqu'à 1826 und Bonnemaisons Gallérie de S. A. R. Madame la Duchesse de Berry, Paris 1822, herabzusetzen, eigens auf den Reiz der anderen Technik, die sich neuerdings den ersten Platz zurückerobert hat, hinweisen mußte.

248, 26. Das Bild Karls X., der am 25. Mai 1825 gekrönt worden war, ist durch dieses Ereignis datiert.

249, 6. Die „Hand des Rechtes" ist ein Zepter, das an der Spitze eine in Elfenbein geschnitzte Hand mit erhobenen Schwurfingern als Symbol der Richtergewalt trägt. Unter den Kroninsignien des Deutschen Reiches findet sie sich nicht.

249, 15. Goethe war im Sommer 1810 in Teplitz mit dem Könige zusammengekommen, als dieser seine Abdankung betrieb.

250, 27. Louis Philippe war 1830—48 König von Frankreich.

251, 8. „Dörner": Stecknadeln, oder die Nadeln von Agraffen und Schnallen.

252, 23 ff. In seinem Tagebuch von 1806 hatte Goethe nur notiert: „14. Oktober ... 7 Uhr Brand, Plünderung, schreckliche Nacht. Erhaltung unseres Hauses durch Standhaftigkeit und Glück. Leutnant Noisin. 15. Marschall Lannes im Quartier und General Victor ... Beschäftigt mit Sicherung des Hauses und der Familie. 16. Lannes ab. Gleich

darauf Marschall Augereau. In dem Intervall die größte Sorge . . ." Wenn Goethe dem Marschall, der übrigens nach der eigentlichen Katastrophe ankam, so viel schuldig zu sein glaubt, so fällt auf, daß er den frühen Tod desselben, 1809 in der Schlacht bei Aspern, hier nur so kühl erwähnt. Die Unähnlichkeit des Bildes erklärt sich wohl daraus, daß es nicht nach dem Leben gemalt ist.

254, 3 f. Goethe verglich eine Nachbildung von Isabeys, des berühmten Pariser Historienmalers (1767—1855), Wiener Kongreßbilde von 1819.

254, 26. Gérard schreibt den Namen: Frise. Ob hier der mit Goethe bekannte Graf Moritz Frieß aus Wien, dessen Gemahlin eine Prinzessin Hohenlohe war, dargestellt ist, ließ sich nicht ermitteln.

255, 17. Der Gebrauch von „komponieren" als Intransitivum im Sinne von „komponiert sein" ist uns nicht mehr geläufig.

256, 3. König Jérome residierte oft auf Wilhelmshöhe bei Kassel.

256, 15. Elisa Bonaparte, vermählt mit dem Fürsten Bacciochi, war 1807—15 Statthalterin von Toskana.

257, 14. Julie Bernard-Récamier (1777—1849), durch Geist und griechische Anmut die Beherrscherin der Pariser Salons, bis sie, 1811, von Napoleon verbannt wurde, ist auch von David gemalt worden.

257, 29. Das Bild war im Besitz des Prinzen August von Preußen, eines Freundes der Récamier, ist aber jetzt wieder in Paris.

258, 13. Das folgende ist eine Übersetzung aus Nr. 55 der Zeitung Le Globe von 1826, mit Auslassung weniger Stellen.

258, 16 f. Die Briefwechsel zwischen Anne Louise Germaine Necker, Baronin Staël (1766—1817), der berühmten Verfasserin der „Corinne" und vieler anderer Werke, und Julie Récamier wurde 1868 herausgegeben. — Camille Jordan (1771—1821) war ein geistvoller Politiker und Publizist der Opposition gegen Napoleon. — François de Chateaubriand (1768—1848), der Verfasser der „Martyrs", 1809.

Vorzüglichste Werke von Rauch (S. 260—262).

So betitelt erschien diese Anzeige der Wagnerschen Publikation 1828 in „Kunst und Altertum" VI, 2. Unter dem Titel „Rauchs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue" ging sie, von Eckermann völlig umgearbeitet und besonders durch eine Beschreibung des Reliefs, das das Leben im Felde darstellt, vermehrt, in die „Nachgelassenen Werke" über.

261, 7 f. In Rostock war 1819 Schadows, in Breslau 1827 Rauchs Blücherdenkmal enthüllt worden. Vgl. oben S. 140—144.

261, 11 ff. In Berlin, vor der Hauptwache, hatte Rauch 1822 die Denkmäler von Bülow und Scharnhorst aufgestellt, an deren Sockeln Victoria und Minerva in verschiedenen Tätigkeiten abgebildet sind; 1827 wurde das gegenüber jenen beiden stehende Denkmal Blüchers vollendet. Hier hatte Rauch (1777—1857) nicht nur den Helden in seiner historischen, bloß durch den drapierten Mantel heroisierten Uniform dargestellt, sondern er war auch in den vier Sockelreliefs von den üblichen Allegorien abgewichen, ohne den monumentalen Stil zu verletzen. Seine feine, geschmackvolle Art versöhnte Goethen mit dieser gewagten Neuerung; hätte er Rauchs „Alten Fritz", der 1851 enthüllt wurde, noch erlebt, so wäre er vielleicht vollends bekehrt worden.

Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen (S. 262—263).

Aus „Kunst und Altertum" VI, 2.

Der Freiheitskrieg der Griechen gegen die Türken, der 1821 entbrannte und erst 1829 aufhören sollte, hatte die Namen der patriotischen Anführer in ganz Europa volkstümlich gemacht und, bei der bekannten Stellung König Ludwigs, besonders in München die Künstler und Kunsthändler in Bewegung gesetzt. Die Kratzeisenschen Lithographien sind als solche nicht besonders hochzustellen, obgleich die Technik, in München erfunden und entwickelt, dort wohl besser als anderswo in Deutschland um diese Zeit geübt wurde.

263, 13. „gebildet“: hier in dem Sinn von „wohlgebildet“ oder „kultiviert“. — Man wundert sich, unter den englischen Hilfsrittern nicht vor allen Lord Byron zu finden, der allerdings bereits 1824 vor Missolunghi gestorben war.

263, 20. Napoli di Romania ist die altvenezianische Bezeichnung für die Stadt Nauplia, die der Sitz der griechischen Regierung war, bis diese von König Otto nach Athen verlegt wurde.

Das altrömische Denkmal bei Igel (S. 263—271).

Der Aufsatz erschien zuerst als Vorwort zu der Schrift von Karl Osterwald „Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte neunzehn Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert, Koblenz 1829“. Den Abschnitt 263, 24 bis 264, 33 haben wir in Klammern gesetzt, da er nicht von Goethe stammt, sondern auf Grund Meyerischer Vorarbeiten von Eckermann verfaßt wurde, um dem Aufsatz bei der Einreihung in die „Nachgelassenen Werke“ eine orientierende Einleitung zu geben. Die Überschrift des in Form eines Dankbriefes an Zumpft gehaltenen Aufsatzes lautet in dem Koblenzer Druck: „Brieflicher Aufsatz Seiner Exzellenz des Herrn Geheimen Rats von Goethe;“ und am Schlusse findet sich dort der Satz: „Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend. In beharrlicher Teilnahme. Weimar, den 1. Juni 1829. J. W. v. Goethe.“

264, 1. Nach richtiger Lesung: Sekundinier.

264, 14. Das Denkmal fällt in das dritte Jahrhundert n. Chr.

265, 19. Die drei Genannten haben Schriften über das Denkmal herausgegeben, die heute, wie auch Goethes Deutungsversuche, in manchen Punkten veraltet sind.

In der „Kampagne“, und zwar unter dem 24. Okt. 1792 als dem Geburtstage der Herzogin Anna Amalia, erzählt Goethe, daß ihn das Igeler Denkmal angeregt habe, dieser

Fürstin „in Gedanken einen gleichen Obelisk zu widmen und die sämtlichen Räume mit ihren individuellen Schicksalen und Tugenden charakteristisch zu verzieren". Eine ähnliche Idee führte der weimarische Oberbaudirektor Coudray zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Karl Augusts 1825 in dem sogenannten Pentazonium Vimariense zeichnerisch aus, und Heinrich Meyer besprach den danach von Schwerdgeburth verfertigten Kupferstich in einem von Goethe überarbeiteten Aufsatze, der in „Kunst und Altertum" VI, 2 (Weim. Ausg. 49, II, 191—195) erschien.

Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren (S. 271—278).

Dieser auf dem Umschlage der Handschrift „1830" datierte Aufsatz erschien zuerst in den „Nachgelassenen Werken"; er ist ein originelles, tief durchdachtes, an künstlerischen Motiven, Gegensätzen und Parallelismen reiches Programm, das freilich nirgends ausgeführt worden ist.

271, 18. Bei jeder Gelegenheit hatte Goethe die Maler auf die von den antiken Dichtern überlieferten Gegenstände hingewiesen.

271, 23 f. Vermutlich denkt Goethe hier an den Statuenzyklus von Thorwaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen; hätte er auch an die Apostelfolge Peter Vischers am Sebaldusgrabe in Nürnberg und an so manche andere ältere Reihe gedacht, so würde er wohl zugegeben haben, daß trotz antikisierender Gewänder ein großer Reichtum an plastischen und an psychologischen Motiven in ihnen zum Ausdruck gelangt ist. — Über Raphaels Apostelfiguren vgl. Bd. 33, S. 64 ff.: „Über Christus und die zwölf Apostel."

272, 15. „Kanon": vorbildliche Gestalt.

272, 22. Dieser Knabe ist, als der jüngere (vgl. Z. 26), Abel, den man sonst nicht derb zu bilden pflegt.

273, 12. Moses, das Gesetz verkündend, die Gesetzestafeln zertrümmernd, während der Amalekiterschlacht betend, ist öfters mit Glück dargestellt worden.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji ꝛc. (S. 278—296).

Der erste Absatz dieser Besprechung (278, 22 bis 279, 22) erschien als Voranzeige des auf hundert Tafeln angelegten Werkes, das 1828—30 herauskam, 1820 in „Kunst und Altertum" (VI, 2), das übrige, nach Vollendung der Zahnschen Publikation verfaßt, in der Wiener Zeitschrift „Jahrbücher der Literatur", im 51. Band, 1830. Der Aufsatz schloß dort mit einigen „im Mai 1830" datierten Zeilen, die auf nachfolgende autobiographische Notizen Zahns hinwiesen. — Über diesen vgl. die Anmerkung zu 153, 17.

279, 3 f. Zahn war im September 1827 in Weimar gewesen.

279, 16 ff. In der Tat hat der pompejanische Stil die Architekten und besonders die Dekorateure jener Jahrzehnte stark beeinflußt.

280, 16 ff. Der Verfasser hieß Ludwig Goro von Agyagfalva. Daß die trockne und wenig anschauliche Berechnung fehlerhaft ist, scheint Goethe entgangen zu sein. — Nach modernem Maß beträgt der Inhalt des Stadtgebietes etwas über 66¼ Hektar; ausgegraben ist davon jetzt weit mehr als die Hälfte.

282, 1. Immerhin siedelte Sulla im Jahre 80 v. Chr. eine Soldatenkolonie dort an.

282, 4. Das Jahr 816 ist von der Gründung der Stadt Rom gerechnet, bedeutet also 63 n. Chr. Die völlige Zerstörung der Stadt durch den Ausbruch des Vesuvs erfolgte im Jahre 79.

282, 27 ff. Genossenschaften des späten Mittelalters.

283, 25. Diesem Erstaunen gab Goethe auch in der „Italienischen Reise" lebhaften Ausdruck.

285, 13 ff. Nachdem Vitruv genugsam über die phantastische Dekoration, die die realistischen Architekturbilder und Landschaften verdrängten, gescholten hat, sagt er, die Vorliebe für den teuren Zinnober sei daran schuld: um mit diesem zu prunken, habe man eine nur leichte, durchsichtige Architektur über geräumige rote Wandflächen gemalt.

285, 19. Die homerischen Cyklen in der Halle zu Delphi.

286, 16. Kalkieren: vermittels Durchzeichnung auftragen.

287, 1. Gemälde auf samtenen und seidenen Teppichen sind als Kunstwerke der Malerei nicht bekannt.

289, 8 ff. Die Viganos waren ein Tänzerpaar, das gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts großes Aufsehen erregte und, als es 1796 in Berlin auftrat, von Gottfried Schadow in verschiedenen Stellungen radiert wurde.

290, 3 f. Die Übersetzung ist von Blaise di Vigenere, aus dem Jahre 1578; die neue, um Epigramme vermehrte Ausgabe derselben von Thomas erschien zuerst 1609. Die Illustrationen dazu sind natürlich im Barockstil gehalten.

290, 9. Der Archäologe Caylus hatte sich 1757 an Polygnot versucht.

290, 17. Vgl. die einleitende Anmerkung zu S. 69 ff.

292, 11 f. In der Villa, vor Porta del Popolo in Rom, malten Wenzeslaus Peters (1742—1829), ein Böhme, und der Schotte Gavin Hamilton (1730—97) am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

293, 11 ff. Da Goethe die Kunst in einen gewissen Gegensatz zur Natur bringt, insofern er von jener verlangt, daß sie ganz auf Idealisierung der Natur und auf Abstraktion beruhe, so kommt er zu einer theoretischen Abneigung gegen die Farbe, die er als wesentlichen Faktor in der Wirkung eines Kunstwerkes nicht zulassen will. Mit dieser längst nicht mehr allgemein anerkannten Ansicht stand er keineswegs allein: gaben doch auch die Nazarener, Cornelius an der Spitze, der Farbe nur widerwillig ein gewisses Recht, und Kant, in seiner „Kritik der ästhetischen Urteilskraft" I, § 14, sagt unumwunden, in allen bildenden Künsten, sofern sie schöne Künste sind, sei die Zeichnung das Wesentliche; die Farben gehörten nur zum Reiz.

293, 16. Goethe meint die Metopen von Selinunt, jetzt im Museum von Palermo; sie stammen aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts v. Chr.

295, 14. Dieses Verlangen wurde auch dadurch befriedigt, daß die Luftperspektive, d. h. die Abnahme der Deutlichkeit aller Umrisse und Farben gegen den Hintergrund hin, nicht

wiedergegeben wurde, obgleich die Erscheinung in der Natur jedem bekannt war.

Die folgenden vier kleinen Aufsätze wurden erst aus dem Nachlaß Goethes veröffentlicht und haben sich einer bestimmten Datierung bisher entzogen, stammen aber ohne Zweifel sämtlich aus seiner letzten Lebenszeit.

Rembrandt der Denker (S. 296—298).

Die Entstehungszeit dieser Betrachtung kann insofern bestimmt werden, als das 297, 3 zitierte Buch von Giuseppe Longhi, La Calcografia, im Jahre 1830 erschienen ist.

296, 15. Die Radierung hat in dem Verzeichnis von Bartsch die Nummer 90.

Reizmittel in der bildenden Kunst (S. 298—299).

Diese anregende Mitteilung, die vielleicht schon 1824 entworfen wurde (vgl. den von Meyer und Witkowski angeführten Brief Christian Rauchs), zeugt von Goethes unablässiger und auch spontaner Beschäftigung mit Problemen der künstlerischen Praxis. — „Reizmittel" bedeutet hier, in nicht leicht verständlicher, aber tief gefaßter Verdeutschung, das uns geläufige Wort Motiv, das künstlerisch Wirksame eines darzustellenden Gegenstandes.

298, 15 ff. Wie in der Gruppe des Laokoon der Kampf gegen die Schlangen, in der des Farnesischen Stieres das Aufhalten des wütend einhersprengenden Kolosses als gewaltige Anspannung und Bewegung dargestellt wird, so läßt Antonio Canova (1757—1822) den Herkules in seiner Raserei den Unglücksboten Lichas im Bogen fortschleudern und Theseus mit Gewalt den Centauren bedrängen — aber freilich bleibt unter seinen Händen alles dies bei einer gewissen Äußerlichkeit des Kraftaufwandes.

299, 21. Richtiger wird die Figur als Philoktet gedeutet.

Siegesglück Napoleons in Oberitalien (S. 300—301).

Zuerst in „Kunst und Altertum" VI, 3 (1832 aus dem Nachlaß Goethes herausgegeben); dort schließt sich an 301, 34 die von Meyer verfaßte kurze Beschreibung der einzelnen Blätter.

300, 21. Andrea Appian (1757—1817) schmückte, nachdem er die Sala dei Principi ausgemalt hatte, die Sala del Trono mit einer an Allegorien reichen Apotheose Napoleons und mit den hier besprochenen, teils viereckigen, teils ovalen Bildern, die die Taten und Schicksale des Helden von der Schlacht bei Montenotte (11. April 1796) bis zur Schlacht bei Friedland (14. Juni 1807) schildern.

Zu malende Gegenstände (S. 302).

302, 8. Vgl. Ovid, Metamorphosen IV, 55 ff.: die Geschichte des Pyramus und der Thisbe.

302, 16. Diese Gruppe (nach Ev. Matthäi 14, 30 f.) ist seitdem öfters dargestellt worden.

302, 26 ff. Schon zu Goethes Zeit ließen manche Künstler sich schwerlich von Raphaels Auffassung eines Motives einschüchtern. — 1. Mose 32, 30: „Und Jakob hieß die Stätte (wo er mit dem Engel des Herrn gerungen hatte) Pniel, denn ich habe Gott von Angesicht gesehen."

Maximen und Reflexionen über Kunst (S. 303—328).

In Erfüllung eines Wunsches, den Goethe am 15. Mai 1831 gegen Eckermann aussprach, hat der Herausgeber der Jubiläums-Ausgabe diejenigen Aphorismen Goethes, die sich auf Kunst und Künstlerschaft beziehen, aus der großen Masse ausgesondert und an den Schluß der „Schriften zur Kunst" gestellt. Auf eine systematische Gruppierung dieser Sprüche nach ihrem Inhalte haben wir verzichtet. Unschwer ließe sich aus den zu sehr verschiedenen Zeiten hingeworfenen

Äußerungen ein scheinbares Ganze bilden, aber der Leser würde dadurch auf einen falschen Standpunkt zu ihrer Beurteilung geführt werden. Gerade bei den auf Kunst bezüglichen Aphorismen Goethes darf man nicht vergessen, daß es sich um Einfälle handelt, die ihm bei der Bearbeitung, Durchdenkung oder Durchsprechung oft ganz fernliegender Dinge oder bei gelegentlicher Betrachtung eines Kunstwerkes kamen und die er nicht sowohl um ihrer selbst willen schriftlich fixierte, als um sie ein anderes Mal weiter auszudenken, auszufeilen, neuzubilden oder in anderen Zusammenhängen — wie z. B. in den Gesprächen der „Wanderjahre" — zu verwerten. Die Gewohnheit derartiger Aufzeichnungen nahm im Alter Goethes zu, und allmählich fand er es bequem, hier und da seinen wissenschaftlichen sowohl wie seinen dichterischen Schriften ein Päckchen solcher Maximen und Reflexionen einzustreuen oder beizulegen.

Die Überschriften der fünf Abschnitte, in welche der Leser die Aphorismen S. 303—328 gegliedert findet, bezeichnen im Allgemeinen Ort und Zeit der ersten Veröffentlichung. Diese Angaben bedürfen hier nur weniger Ergänzungen.

Mehrere Gruppen von Sprüchen trugen am Ort ihres ersten Erscheinens Überschriften, die zum Teil in die Ausgaben der Werke übergegangen sind; nämlich 303, 10 bis 305, 12 „Naivetät und Humor"; 318, 16 bis 322, 10 „Aphorismen, Freunden und Gegnern zur Beherzigung"; 322, 11 bis 324, 11 „Verschiedenes Einzelne"; und 324, 12—29 wurden in den „Nachgelassenen Werken" mit den dort (Bd. 4) wiederholten Sprüchen 309, 1 bis 312, 25 verbunden unter der gemeinsamen Überschrift „Jungen Künstlern empfohlen".

Unsere dritte Abteilung bringt drei Gruppen (bis 311, 18; bis 312, 25; bis 315, 14) aus den „Betrachtungen", die ebenso wie „Makariens Archiv" zuerst 1829 als Anhang zu „Wilhelm Meisters Wanderjahren" erschienen. Die Sprüche 315, 15 bis 317, 22 stammen aus den „Enneaden" des Neuplatonikers Plotinus (drittes Jahrhundert n. Chr.), und zwar sandte Goethe diese auf Grund einer lateinischen Übersetzung

des Plotin gemachten Verdeutschungen schon am 1. Sept. 1805 an Zelter, noch ohne die in „Makariens Archiv" angeschlossenen Sätze 317, 23 bis 318, 15.

Die fünfte Abteilung setzt sich aus verschiedenen Gruppen zusammen, die 1833 im vierten Bande der „Nachgelassenen Werke" (318, 16 bis 324, 29), 1836/37 in der sogenannten Quartausgabe (325, 1 bis 326, 23) und 1897 in der Weimarischen Ausgabe (326, 24 bis 328, 10) erschienen.

Eine erschöpfende Einzelerklärung dieser „Maximen und Reflexionen" unternehmen wir nicht, ebensowenig wollen wir dem Leser das reizvolle Vergnügen rauben, mancherlei Widersprüche, Beziehungen und Wiederholungen selber aufzufinden. Nur einiges Sachliche sei bemerkt.

304, 13. Zwei Teppiche (Gobelins) im Vatikan mit der „Anbetung der Könige" wurden oder werden dem Raphael zugeschrieben, jedenfalls aber insofern mit Unrecht, als die Kompositionen nur ganz mittelbar auf ihn zurückgehen. Vgl. L. Sommerau „Les célèbres Tapisseries de Raphaël" etc. 1780. Unbestreitbar raphaelisch sind die „Anbetung" auf der Predella zur „Krönung Mariä" 1503 und die an der Decke der Loggien im Vatikan.

306, 13. Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581 bis 1641), ein Schüler der Carracci, entfaltete im Dienste der römischen Großen eine bedeutende Tätigkeit als Monumentalmaler.

320, 16. Zum Zusammen- und zum Auseinanderziehen der mechanisch auf sie wirkenden Erscheinungen, um diese durch den Sehnerv dem Gehirnzentrum zu vermitteln, ist die Netzhaut des Auges gemacht; wer diese psycho-physiologischen Vorgänge in Bezug auf die Auffassung der Farbe verstände, der würde das Wesen des Kolorits beherrschen: ein die neueste, noch nicht an ihr Ziel gelangte wissenschaftliche Forschung vorahnender Gedanke Goethes. — Die Ausdrücke des Plato entsprechen den oben gebrauchten, deren sich Goethe öfters bedient.

322, 3. Schongauer (gest. 1488), der elsässische Maler, dessen Vorbild der junge Dürer aufsuchte.

322, 17. Bartsch, Rembrandt Nr. 69.

323, 1. Vgl. S. 215 ff.

323, 9. Der kühne Ausdruck stammt von Schelling; vgl. L. L. Mackall, „Euphorion" XI, 103 ff. Der Gedanke dagegen scheint von Zelter ausgegangen zu sein; vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII, 22.

325, 9. Fruchtschalen, Samengehäuse.

326, 22. Eine Zurechtweisung Rembrandts an Leute, die seine späteren, mit rauhestem Farbenauftrag gemalten Bilder ganz aus der Nähe betrachten wollten und sie nicht begriffen: nicht der Kritiker, sondern das Kunstwerk selbst hat den richtigen Standpunkt für die Betrachtung zu bestimmen.

326, 25. Chodowiecki — vgl. die Anmerkung zu 126, 17 — kann insofern ideal genannt werden, als er die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit, deren treue Darstellung seine Spezialität war, mit gesitteter Laune und mit entschiedenem Streben nach anmutiger Lehrhaftigkeit auffaßte.

Inhalt des fünfunddreißigsten Bandes

Schriften zur Kunst. Dritter Teil

Seite

Ruysdael als Dichter 1813 3
Altdeutsche Gemälde 1815 8
Zu Boisserées Aufsatz über Herstellung des Straßburger Münsters 1816 12
Anforderung an den modernen Bildhauer 1817 . . . 14
Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere 1817 18
Münzkunde der deutschen Mittelzeit 1817 23
Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand 1817 25
Verein der deutschen Bildhauer 1817 65
Philostrats Gemälde und Antik und Modern 1818 . . 69
Blüchers Denkmal 1818 140
Myrons Kuh 1818 145
Blumenmalerei 1818 154
Relief von Phigalia 1818 160
Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna 1820—22 164
Wilhelm Tischbeins Idyllen 1821 188
Radierte Blätter nach Handzeichnungen von Goethe 1821 209
Über die Entstehung der zweiundzwanzig Blätter meiner Handzeichnungen 1821 213
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 1821 . . 215
Kupferstich nach Tizian 1822 219
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung 1823 . . 222
Notice sur le Cabinet des Médailles etc. 1823 226

Seite

Von deutscher Baukunst 1823 231
Die Externsteine 1824 237
La Cena di Giotto 1824 242
Collection des Portraits historiques de Gérard 1826 . . 246
Vorzüglichste Werke von Rauch 1827 260
Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen 1828 262
Das altrömische Denkmal bei Igel 1829 263
Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren 1830 271
Die schönsten Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä 1830 278
Rembrandt der Denker 296
Reizmittel in der bildenden Kunst 298
Siegesglück Napoleons in Oberitalien 300
Zu malende Gegenstände 302
Maximen und Reflexionen über Kunst 303
1. Aus den Heften „Zur Morphologie" 1822 . 303
2. Aus „Kunst und Altertum" 1817—1827 . . 303
3. Aus den „Betrachtungen im Sinne der Wanderer" 1829 309
4. Aus „Makariens Archiv" 1829 315
5. Aus dem Nachlaß 318

Anmerkungen 329

118218 LG
G599He
lfgang von
Hellen)
Vol.35.
NAME OF BORROWER.
n.
m. H.
ic Sem. H.
e Sem. H.
ic Sem. H.